Die Rolle des Erzählers in der Epik

von

Dr. Käte Friedemann

+ 1B13

H. HAESSEL VERLAG IN LEIPZIG • 1910

Digitized by Google

PT 35
L5
n.c.
v.7

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig.

Printed in Germany

Digitized by Google

Meinem Lehrer

Herrn Professor Dr. Oskar F. Walzel

in dankbarer Verehrung

gewidmet

286090

Digitized by Google

Digitized by Google

VORWORT.

Die nachstehenden Untersuchungen sind zunächst aus dem Studium der deutschen Literatur hervorgegangen und wollten anfangs die Erzählungsliteratur eines historisch bestimmt abgegrenzten Zeitraums daraufhin untersuchen, wieweit in ihr sich der Erzähler als solcher zur Geltung bringt. Während der Arbeit aber gestaltete sich mir das Problem immer mehr zu einem prinzipiellen, und zwar nicht literarhistorischen, sondern ausgesprochen ästhetischen. Ich habe es daher nötig gefunden, nicht bloß die deutsche Literatur, sondern auch die hervorragendsten Epiker der Weltliteratur beispielsweise heranzuziehen. Dabei ist naturgemäß eine auch nur annähernde Vollständigkeit von vornherein ausgeschlossen. Ich bin mir bewußt, daß es eine ganze Anzahl durchaus erwähnenswerter Epiker gibt, die ich im Rahmen dieser Arbeit umgehen mußte, weil ich gezwungen war, mir gewisse Grenzen zu setzen. Auch hatte ich das mir durch die Erfahrung bestätigte Vertrauen, es werde nur eine relativ begrenzte Anzahl von Möglichkeiten geben, so daß ein Gehen in die Breite nicht auch zugleich ein Gehen in die Tiefe bedeuten müsse. — Da mir daran lag, Proben von möglichst verschiedenen Stilrichtungen beieinander zu haben, so zog ich ferner oft das Charakteristische dem künstlerisch Vollendeten vor.

Digitized by Google

Ein ganz besonderer Dank gebührt an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Oskar F. Walzel, dem ich die wesentlichste Anregung zu dieser Arbeit verdanke, und der ihr seitdem durch Rat und Hilfe stete Förderung zuteil werden ließ.

Aber was ich Herrn Professor Walzel schuldig bin, erstreckt sich weit über die Förderung einer einzelnen Arbeit hinaus, es umfaßt die ganze, von ihm unterstützte Richtung meines Strebens, dem er Ziele und Wege wies, es umfaßt das, was ich als unverlierbaren Schatz an Anregungen aus der Zeit mitnehme, in der es mir vergönnt war, mich seine Schülerin nennen zu dürfen. War er es doch, der es immer wieder betonte, daß die ästhetische Betrachtungsweise literarischer Gegenstände nicht notwendig mit der philologischen in Widerspruch geraten müsse, daß auch die Literaturwissenschaft zu den Kunstwissenschaften gehöre, und daß daher die Untersuchung der Form eine ihrer wesentlichsten Aufgaben sei. Nicht Künstlerpsychologie allein sei zu treiben, oder gar nur von dem auszugehen, was der Künstler wollte, um von da zu verstehen, was er erreicht hat, sondern umgekehrt, aus der Form eines Kunstwerks sei unmittelbar das herauszulesen, was der Künstler wollte.

Für die Wissenschaft von der bildenden Kunst gehört diese Forderung heute schon beinahe zu den Selbstverständlichkeiten. Ich nenne nur die Namen Adolf Hildebrand und Heinrich Wölfflin. Doch auch auf dem Gebiete der Literaturwissenschaft scheint sie sich allmählich Bahn zu brechen, wie unter anderem die vorzügliche Arbeit Riemanns über Goethes Romantik beweist.

Digitized by Google

Aber noch ein anderes war es, was Professor Walzel in seinen Schülern lebendig zu erhalten suchte, — den tiefen Zusammenhang literarischer Probleme mit den philosophischen.

Alois Riehl weist in seiner „Einführung in die Philosophie der Gegenwart" darauf hin, daß, wie die Philosophie heute nicht mehr der Grundlage der Einzelwissenschaften entbehren könne, so auch andererseits jede Einzelwissenschaft, die ihren Zweck erfüllen wolle, philosophisch sein müsse[1].

Riehl hat dabei in erster Linie die Naturwissenschaften im Sinne. Aber auch unsere Wissenschaft, die von den literarischen Erscheinungen, kann der philosophischen Grundlage keineswegs entbehren. Und zwar kommt es dabei nicht bloß darauf an zu erkennen, welche Weltanschauung ein Dichter in seinem Kunstwerk bewußt niedergelegt hat, sondern das Augenmerk wird sich auch auf das zu richten haben, was er unbewußt durch die Form der Darstellung von seiner Art, die Dinge zu schauen, verrät. Es sind dies Probleme, die das Gebiet der Erkenntnistheorie streifen, und die den scheinbar rein formalen Fragestellungen eine tiefe, inhaltliche Bedeutung geben. Im Zusammenhang dieser Arbeit konnten sie natürlich nur gelegentlich berührt werden. Aber ich hoffe, daß es mir gelungen sein wird darzutun, daß es sich bei der Frage nach der Selbstdarstellung des Erzählers um mehr handelt, als um ein rein technisches Problem. Denn wie alle körperliche Erscheinung auf ein Geistiges, als auf das, was sie ausdrückt, zurückweist, so spricht auch jede Form künst-

[1] Alois Riehl. Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart. Leipzig 1904. S. 262f.

Digitized by Google

lerischer Darstellung von einer besonderen Verhaltungsweise des Künstlergeistes der Welt gegenüber.

Dies Verhalten äußert sich einmal in der individuellen Form, durch die einzelne Persönlichkeiten sich manifestieren, es äußert sich aber auch — und dies darzutun war hier meine Aufgabe — in den bereits konstant gewordenen allgemeinen Formen, die wir mit den Namen der einzelnen poetischen Gattungen zu bezeichnen pflegen.

Digitized by Google

EINLEITUNG.

In den Jahren 1864—1898 erschienen eine Reihe theoretischer Schriften von Friedrich Spielhagen, die sich alle mehr oder weniger zur Aufgabe machten, darzulegen, daß der epische Dichter durchaus objektiv zu sein, oder, was für Spielhagen dasselbe bedeutete, daß er als Erzählender völlig hinter seinem Stoffe zu verschwinden habe[1].

„Was verlange ich von einem dichterischen Roman?" sagt Spielhagen, „Dies: daß er zuerst — und ich möchte sagen, und zuletzt — wie das homerische Epos, nur handelnde Personen kennt, hinter denen der Dichter völlig und ausnahmslos verschwindet, so, daß er auch nicht die geringste Meinung für sich selbst äußern darf: weder über den Weltlauf, noch darüber, wie er sein Werk im ganzen, oder eine spezielle Situation aufgefaßt wünscht; am wenigsten über seine Personen, die ihren Charakter, ihr Wollen, Wähnen, Wünschen ohne seine Nach- und Beihilfe durch ihr Tun und Lassen, ihr Sagen und Schweigen exponieren müssen." (D. ep. Poesie u. Goethe, S. 5.)

Reflexionen des Erzählers seien infolgedessen völlig zu vermeiden, da sie entweder den unerlaubten Zweck

[1] Vermischte Schriften, Bd. 1, 1864. — Zur Technik des Romans. (Westermanns Monatshefte, Bd. 46, 1879.) — Beiträge zur Theorie u. Technik des Romans, Leipzig 1883. — Wahrscheinlichkeit in der Dichtung, (Aus meiner Studienmappe, 1891). — D. epische Poesie u. Goethe. (Goethejahrbuch, 1895.) — Epik u. Dramatik, Leipzig 1898.

Digitized by Google

erfüllen, Charaktere zu erklären, oder, da sie, falls diese sich selbst erklären, überflüssig sind. (Epik u. Dramatik, S. 117. — Verm. Schriften, Bd. I, S. 179.) Will der Dichter seine eigenen Gedanken aussprechen, so dürfe er dies nur durch seine Gestalten tun, von denen er, da jede nur einiges äußern kann, eine große Menge brauche. (Zur Technik d. Romans, S. 220. — Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, S. 63, 67f.) Sogar die von Spielhagen selbst als solche bezeichnete ‚Unwahrscheinlichkeit', daß unbedeutende Personen Bedeutendes sagen, zieht er der Einmischung des Autors vor und schreibt in diesem Sinne an Frenzel:

„Aber Sie werden sich doch nicht im Ernst gegen Vorwürfe verteidigen wollen, die nicht ernsthaft gemeint sind? Mir nicht sagen wollen, warum Sie diese Unwahrscheinlichkeiten — denn das sind sie nun einmal — nicht sowohl zulassen, als eigens erfinden mußten, wenn Sie in einem so kleinen Umfang ein so bedeutendes Stück Menschenleben schildern, mit Hilfe so weniger Personen, von denen eigentlich keine über das Durchschnittsmaß emporragt, so viel psychologisch Interessantes, ethisch Merkwürdiges, sozial-politisch Beachtenswertes zur Sprache und Darstellung zu bringen beabsichtigten." (Aus meiner Studienmappe, S. 77.)

Diese Anschauungen des Theoretikers Spielhagen, die sich ungefähr mit den in W. v. Humboldts „Ästhetischen Versuchen"[1] vertretenen decken, scheinen auch heute immer noch ihre Geltung zu behaupten, wobei dann allerdings vielfach gegen Spielhagen der Vorwurf erhoben wird, er habe praktisch seiner eigenen

[1] Ästh. Versuche, 1. Teil, Über Goethes Hermann u. Dorothea, Braunschweig 1799.

Digitized by Google

Theorie zuwider gehandelt[1]. — Ich werde, um es gleich vorweg zu nehmen, in dieser Arbeit den entgegengesetzten Standpunkt vertreten, nämlich den, daß Spielhagen im großen und ganzen durchaus konsequent verfährt, daß aber seine Theorie eine falsche ist, weil sie dem Wesen der Erzählungskunst widerspricht.

Daraus ergeben sich zwei Aufgaben, zunächst die, festzustellen, was Spielhagen unter „Objektivität" versteht, sodann (und das ist die wichtigere) darzutun, daß das Wesen der epischen Form gerade in dem Sichgeltendmachen eines Erzählenden besteht.

Unter künstlerischer Objektivität wird gemeinhin die Anschauung verstanden, daß der Schaffende über seinem Stoffe stehen solle, daß er sich in seine Gestalten zu verwandeln habe, anstatt seine Gestalten in sich, und daß sein Werk ein selbständiges, scheinbar von seinem Erzeuger unabhängiges Dasein beanspruchen dürfe. Schon Gottsched verlangt, daß der Poet sich selbst vergessen solle[2]. A. W. Schlegel nennt es direkt eine sittliche Forderung des Künstlers, sich seiner Individualität zu entäußern[3]. Schiller erwähnt Homer und Shakespeare als naive Dichter, die hinter ihrem Stoffe verschwänden, wie die Gottheit hinter dem Weltgebäude[4], muß sich aber selbst von Körner zu größerer

[1] Vgl. H. u. J. Hart, Kritische Waffengänge, Leipzig 1882, S. 19f. — Richard M. Meyer, Jahresber. f. n. deutsch. Lit., Bd. 10, S. 597. — Ders., D. deutsch. Lit. d. 19. Jahrh., Berlin 1906, S. 597. — Eduard Engel, Gesch. der deutsch. Lit., Leipzig u. Wien 1906, Bd. 2, S. 943. — H. Keiter u. F. Kellen, Der Roman, Essen 1908, S. 289, 301, 304.

[2] Krit. Dichtkunst, Leipzig 1737, S. 665.

[3] Vorlesungen über schöne Lit. u. Kunst, Heilbronn 1884, Bd. 1, S. 106.

[4] Über naive u. sentim. Dicht., Säkul.-Ausg., Bd. 12, S. 183. (Ich benutze im folgenden für Zitate aus Schiller stets diese für solche aus Goethe die Jubiläumsausgabe.)

Digitized by Google

Objektivität ermahnen und sich von ihm sagen lassen, daß das Kunstwerk durch sich selbst existieren solle, wie ein anderes organisches Wesen, nicht durch die Seele, die ihm der Künstler einhauche. (Körner an Schiller, 6. Dez. 1790.) Dem entspricht dann der gegen Schiller erhobene Vorwurf Grillparzers, in seiner „Maria Stuart" käme der Autor selbst anstatt seiner Personen zu Wort[1].

Es ist klar, daß in den angeführten Beispielen das innerliche Verhalten des Dichters gemeint ist, und daß dabei nicht auf eine spezielle Dichtungsform Rücksicht genommen wird. Jeder Dichter, Dramatiker wie Erzähler, ja, bis zu einem gewissen Grade sogar der Lyriker, muß sich dieser Forderung der Objektivität unterwerfen, wenn er will, daß sein Werk ihn überleben soll.

Etwas ganz anderes aber meint Spielhagen, wenn er das Wort „Objektivität" ausspricht. Keine Stelle seiner Schriften deutet darauf hin, daß er vom Künstler jene geistige Objektivität verlange, die er selbst in keiner Weise besitzt, jene Objektivität, die nur Gestalten schafft, ohne sie zum Ausdrucksmittel für eigene politische oder sonstige Überzeugungen zu machen. Im Gegenteil, verschiedentlich fordert es Spielhagen geradezu, daß der Dichter selbst der Held seines Romans sei (Beiträge z. Theorie u. Technik, S. 174, 342. — D. ep. Poesie u. Goethe, S. 12). Und nicht einmal den historischen Dichter nimmt er von dieser Forderung aus; auch er soll nur sich selbst geben und die ferne Zeit so behandeln, als wäre es die eigene (Beiträge S. 13). Daher ist es auch nicht, wie Richard M. Meyer annimmt, ein Entgegenkommen Spielhagens gegen die subjektive Theorie, daß er sage, je älter er werde, desto mehr interessiere

[1] Studien zur deutsch. Lit., Werke, Cotta, Stuttgart 1887, Bd. 14, S. 132.

Digitized by Google

ihn der Blick in die Seele des Künstlers. (Nation, Bd. 15, S. 272.) Nach allem, was Spielhagen je vertreten, hat ihn niemals etwas anderes interessiert. —

Was Spielhagen betont, ist also keine geistige Objektivität, sondern etwas rein Formales, — das möglichste Ausschalten des Erzählenden aus der Erzählung, eine Forderung, die er selbst in ziemlich hohem Grade (Schnitzer kommen bei jedem Schriftsteller vor) erfüllt hat. Seine Personen werden fast nur in direkter Rede eingeführt, und es gibt kaum etwas Bemerkenswertes an ihnen, das nicht innerhalb der Handlung bemerkt würde.

Aber dies formale Ausschalten des Erzählenden ist, wie gesagt, völlig unabhängig von einem innerlichen Über-dem-Stoffe-stehen des Dichters. Denn wo fänden wir dies wohl in so souveräner Weise wie in der „Romantischen Ironie", der das ganze Leben nur ein Spiel bedeutet, und wo brächte sich der Dichter durch die Form der Darstellung mehr zur Geltung! Auch Goethe bezeichnet es als ein Besitzergreifen von einer wahrhaft poetischen Welt, wenn sich der Dichter mit jener ironischen Gesinnung über die Gegenstände, über Glück und Unglück, Gutes und Böses, Tod und Leben erhebt[1]. — Und diese ironische Gesinnung preist Friedrich Schlegel sogar an Goethes Wilhelm Meister[2], dem er gleichzeitig einen antiken Geist zuerkennt[3]. Wir wissen aber, daß „antik" und „objektiv" für Friedrich Schlegel dasselbe bedeutete[4].

Gewiß ist es nicht gleichgültig, in welche Form ein

[1] Vgl. Erich Heyfelder, Ästh. Studien, 2. Heft, Freiburg i/B. 1904, S. 165.

[2] Fr. Schlegel, Über Goethes Meister, Seine pros. Jugendschriften, hrsg. von J. Minor, Wien 1882, Bd. 2, S. 171.

[3] Gespräch über d. Poesie, ebenda, Bd. 2, S. 381.

[4] Über d. Studium der griech. Poesie, ebenda, Bd. 1, S. 87ff.

Digitized by Google

bestimmter geistiger Gehalt gegossen wird. Aber sollten beide nicht zuweilen im umgekehrten Verhältnis stehen? Oder liegt es vielleicht an den unzureichenden Mitteln unserer Sprache, daß wir den gleichen Vorgang in bezug auf den Geist Objektivität, in bezug auf die Form Subjektivität nennen? Wie dem auch sei, — es ist eine Tatsache, daß oft die äußerste Subjektivität der Form mit geistiger Objektivität identisch ist, — deshalb identisch ist, weil der Dichter, der nicht vollkommen in seinen Gestalten aufgeht, ihnen gegenübersteht, und weil er dies Gegenüberstehen dadurch veranschaulicht, daß er sich selbst als Darstellenden in die Darstellung mit verwebt.

Was also Spielhagen verlangt, ist, um es noch einmal zu betonen, nicht geistige Objektivität, sondern — dramatische Illusion, die er mit dem Worte „Objektivität" bezeichnet.

Es soll hier nicht die Frage erörtert werden, ob die Illusionsforderung überhaupt berechtigt ist. Für Goethe und Schiller war sie bekanntlich, im Verein mit den Romantikern, ein Hauptpunkt gemeinsamer Angriffe[1]. Goethe nennt es einen modernen Wahn, daß das Kunstwerk wie ein Naturwerk sein solle[2]. Er ist aus diesem Grunde gegen die Verteidigung der drei Einheiten[3] und lobt es, daß das römische Theater Frauenrollen durch Männer darstellen lasse, weil für ihn der künstlerische Reiz darin besteht, daß diese Personen keine Frauenzimmer sind, sondern Frauenzimmer vorstellen[4]. Schiller spricht sich zu Goethe lobend darüber aus, daß

[1] Vgl. Oskar F. Walzel, Einleitung zum 36. Bd. der Goetheschen Jubiläumsausg. S. LXVI.

[2] Über Laokoon, Werke, Bd. 33, S. 126.

[3] Manzonis Carmagnola, Werke, Bd. 37, S. 171.

[4] Frauenrollen auf d. röm. Theater durch Männer gespielt, Werke, Bd. 36, S. 134ff.

Digitized by Google

sein Wilhelm Meister an Kunst und nicht an Wirklichkeit erinnere (an Goethe, 28. Juni 1796). Und in seiner Abhandlung „Vom Erhabenen" betont er, daß wir uns auch mitten im heftigsten Affekt von dem selbstleidenden Subjekt unterscheiden müßten, da es um die Freiheit des Geistes geschehen sei, sobald die Täuschung sich in völlige Wahrheit verwandelt. (Bd. 12, S. 317f.) Auch der Chor in der Tragödie spielt bei ihm zum Teil die Rolle des Illusionszerstörers[1]. — Wie die Dichtungen der Romantiker, die epischen sowohl wie die dramatischen, durch ihr fortwährendes Spielen mit der Illusion nur eine Verlebendigung des Fr. Schlegelschen Satzes zu sein scheinen: „Wir fordern, daß die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sey" (Minor, Bd. 2, S. 364), ist hinlänglich bekannt. — Die Berechtigung dieser Forderungen soll, wie gesagt, hier nicht untersucht werden. Versetzen wir uns immerhin in eine naturalistische Anschauungsweise, die sie für überwunden hält. Aber selbst wenn der moderne Dichter die Illusion verlangt, so gilt es doch zunächst die Frage zu beantworten: Um welche Illusion handelt es sich, um dramatische oder um epische, und wo liegt der große Unterschied zwischen beiden?

Der große Unterschied? — wird mancher fragen — gibt es einen solchen überhaupt? Ist es nicht ein veralteter Standpunkt, von einer prinzipiellen Scheidung der Gattungen zu sprechen?

Allerdings befinden wir uns heute wieder einmal in einer Epoche poetischer Anarchie, in der nur noch von

[1] Friedrich Klein, D. Chor in den wichtigsten Tragödien der franz. Renaissance, Münchener Beiträge zur romanischen u. engl. Philologie, Heft 12, S. 29.

Digitized by Google

individuellen, nicht aber von Gattungsstilen gesprochen wird. Und die Erfahrung scheint diesem Standpunkt recht zu geben. Denn gewiß finden sich dramatische Elemente im Epos und epische im Drama. Man denke nur an den Chor der antiken Tragödie, der für Schiller einen Reinigungsprozeß durch die Absonderung der Reflexion von der Handlung (Friedr. Klein a. a. O., S. 29), für A. W. Schlegel den idealen Zuschauer (Vorlesungen Bd. 2, S. 321) und für die Engländer eine Art Abstraktion der Weisheit bedeutet (Klein a. a. O., S. 25). Man denke an Shakespeares von der Handlung abgelösten Prolog, der eine Anrede des Dichters an das Publikum ist[1], an sein Auftreten der „Zeit" im „Sturm", die verkündet, daß sie inzwischen verflossen ist, an die Rolle, die der Schauspieler in der antiken Tragödie spielte, wo man ihn, als Vortragenden, niemals über seinen Rollen vergaß (Freytag S. 130). Man vergegenwärtige sich die ausgesprochen epischen Elemente der Tieckschen Dramen, etwa seinen Bonifacius, der, ein längst Verstorbener, periodisch auftritt, um zu berichten, was die heilige Genoveva im Laufe der vom Dramatiker übersprungenen Jahre erlebt hat. Und endlich sei noch auf die Stellung hingedeutet, die Richard Wagner in seinem Drama der Musik zuweist, als einer Interpretin dessen, was das gesprochene Wort nicht restlos auszudrücken vermag[2]. — Auf der anderen Seite begegnen wir bei einem großen Teil der modernen Erzählungsliteratur der entschiedenen Neigung zu dramatischer Formgebung.

Aber was beweist das alles? Daß es keine epischen

[1] Gustav Freytag, D. Technik des Dramas, Leipzig 1881, S. 101.

[2] Oper u. Drama, Ges. Schriften u. Dichtungen, Leipzig 1888, Bd. 4, S. 174.

Digitized by Google

und dramatischen Eigentümlichkeiten gibt? — Hören wir darüber einige nicht gerade leicht wiegende Stimmen, deren scheinbar widerspruchsvolle Äußerungen zunächst vielleicht manchen befremden dürften:

Lessing: „Warum wollen wir die Arten der Gedichte ohne Not verwirren, und die Gränzen der einen in die andern laufen lassen?[1]“ — „Nicht genug, daß sein [des Dichters] Werk Wirkungen auf uns hat, es muß auch die haben, die ihm vermöge der Gattung zukommen, es muß diese vornehmlich haben, und alle andern können den Mangel derselben auf keine Weise ersetzen ... Ein Bund Stroh aufzuheben, muß man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fuße umstoßen kann, muß ich nicht mit einer Maschine sprengen wollen; ich muß keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen[2]“. — „Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst seyn kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste ebensogut, wo nicht besser können als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wohl erläutert. Wer, sagt er (de Audit., p. 43, edit. Xyl.), mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Türen öffnen will, verdirbt nicht sowohl beyde Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beyder Werkzeuge beraubt[3].“ — Und dagegen: „Was will man endlich mit der Vermischung der Gattungen überhaupt? In den Lehrbüchern sondre man sie so genau voneinander ab, als möglich: aber wenn ein Genie, höherer Absichten wegen, mehrere derselben in einem und demselben Werke zusammenfließen läßt, so vergesse man das Lehrbuch, und untersuche

[1] Lessing an Moses Mendelssohn, 18. Dez. 1736.
[2] Hamb. Dramaturgie, Stück 79.
[3] Laokoon, Anh. 22. — Hempel, Teil 6, S. 316.

Digitized by Google

bloß, ob es diese höhere Absichten erreicht hat . . . Weil der Maulesel weder Pferd noch Esel ist, ist er darum weniger eines von den nutzbarsten lasttragenden Tieren?" (Hamb. Dramat. Stück 48.)

Bei Goethe lesen wir: „Eines der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalles der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben." (Einl. in die Propyläen. Werke, Bd. 33, S. 116.) — „Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik, Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor." (Naturformen der Dicht. Werke, Bd. 5, S. 223.) — „Ich bin Ihrer [Schillers] Meinung, daß man nur deswegen so strenge sondern müsse, um sich nachher durch Aufnahme fremdartiger Teile wieder etwas erlauben zu können. Ganz anders arbeitet man aus Grundsätzen als aus Instinkt, und eine Abweichung, von deren Notwendigkeit man überzeugt ist, kann nicht zum Fehler werden." (An Schiller, 30. Dez. 1797.)

Schiller, der nicht müde wird, mit Goethe über den Unterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung zu diskutieren, ist der Ansicht, daß, was die beiden Gattungen zu poetischen Werken mache, sie einander nahe bringe, da jede der beiden, einseitig ausgebildet, ein wichtiges Element der Poesie einbüße, die Epopöe die Sinnlichkeit und die Tragödie die Freiheit des über dem Stoffe stehenden Dichters. (An Goethe, 26. Dez. 1797.)

Otto Ludwig sagt: „Der Dilettantismus verwischt die Grenzen. Das Drama der Zukunft ist eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künste, aber

Digitized by Google

keine gründlich zu treiben gelernt hat, und da er in keiner einzelnen Vollkommenes zu leisten vermag, nun seine Vielseitigkeit auf Kosten der Künste selbst ausbeuten will[1]." Auf der anderen Seite scheidet er zwei Hauptdarstellungsmöglichkeiten der epischen Dichtung: a) die eigentliche Erzählung, in der der Verfasser sich und sein Erzählen zugleich mit darstelle, b) die szenische Erzählung, in der er viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein habe, und die die Existenz des eigentlichen Dramas voraussetze[2].

Und nun die Romantiker.

A. W. Schlegel: „Allgemein betrachtet, ist ein gewisses Gesetz der Form sogar Bedingung freyer Individualität in der Kunst, wie in der Natur, denn was zu keiner Gattung von Organisationen gehört, ist monströs[3]."

Friedrich Schlegel: „Selbst die Dichtarten verwechseln gegenseitig ihre Bestimmung; eine lyrische Stimmung wird der Gegenstand eines Drama, und ein dramatischer Stoff wird in lyrische Form gezwängt. Diese Anarchie bleibt nicht an den äußern Gränzen stehen, sondern erstreckt sich über das ganze Gebiet des Geschmacks und der Kunst"[4]. — „Alle Gattungen sind gut, sagt Voltaire, ausgenommen die langweilige Gattung. Aber welche ist denn nun die langweilige Gattung?... wenn ein Werk nicht weiß, zu welcher Gattung es gehören will oder soll." Und dann: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist ..., alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen."[5]

1 Shakespearestudien, hrsg. von Heydrich, Halle 1901, S. 98f.
2 Werke, hrsg. von Ad. Bartels, Bd. 6, S. 304ff.
3 Vorlesungen über schöne Lit. u. Kunst, Heilbronn 1884, Bd. 3, S. 69.
4 Über d. Studium der griech. Poesie. — Minor, Bd. 1, S. 89.
5 Athenäum-Fragm. Nr. 324 u. 116. — Minor, Bd. 2, S. 257 u. 220.

Digitized by Google

Das Gemeinsame in diesen Äußerungen besteht mit Ausnahme von denen der Romantiker, wo es sich nach Walzel (Euphorion Bd. 12, Jahrg. 1905, S. 204f.) um eine Scheidung zwischen klassischer und romantischer Dichtung handelt — darin, daß sie alle mit äußerster Schärfe eine prinzipielle Trennung der Dichtungsgattungen verlangen, während für die Praxis dem Belieben des Einzelnen freier Spielraum gelassen wird.

Fragen wir uns nun, was eine solche, in die Praxis nicht übertragbare Lehrbuchtheorie zu bedeuten habe, so sei auf andere Gebiete verwiesen, in denen uns die gleiche Erscheinung begegnet. Gibt es doch auch in der Natur keine ganz reinen Typen; und doch müssen wir, um die Fülle der durch Mischung von Grundelementen entstandenen Variationen zu verstehen, eben solche primitiven Grundelemente konstruieren. Auch die Metrik überliefert uns bestimmte Versformen, während der Reiz eines lebendigen Gedichts gerade in kleinen Abweichungen vom vorgeschriebenen Rhythmus besteht. Aber die Abweichungen von der Norm können wir eben nur an der Norm messen. Und es ist eine Nötigung unseres nach übersichtlicher Klarheit ringenden Geistes, zuerst die Bestandteile in aller Schärfe zu sondern, wie der Chemiker die Elemente einer Mischung, um dann hinterher zu konstatieren, daß diese Elemente nie oder selten unvermischt vorkommen werden. Von einer Stillosigkeit aber sind wir da berechtigt zu sprechen, wo die wesentlichen, einer bestimmten Gattung entsprechenden Elemente nicht mehr genügend dominieren, um sich die übrigen unterzuordnen. (Abgesehen sei dabei von einer so gleichen Mischung, daß eben dadurch ein neuer Gattungstypus entsteht, wie das Lessingsche Beispiel vom Maulesel illustrieren mag.)

Digitized by Google

Was folgt nun aber daraus? Zunächst die Aufgabe, die wesentlichen, einer bestimmten Gattung entsprechenden Merkmale zu bestimmen und sie von den bloß durch Entlehnung gewonnenen zu sondern. — In unserem Falle also handelt es sich darum, festzustellen, worin die eigentliche Aufgabe des Epikers besteht, und wie er sich seiner Natur nach vom Dramatiker unterscheidet.

Innerhalb der epischen Dichtung wird meist ein bedeutsamer Unterschied zwischen dem Wesen des eigentlichen Epos und dem des Romans gemacht, ein Unterschied, der leicht dazu angetan ist, die Stellung beider dem Drama gegenüber zu verwirren.

Die schärfste Trennung der beiden Dichtungsformen treffen wir wohl bei Gottsched, der in dem Epos die höchste Gattung der Poesie überhaupt verehrt[1], während ihm der Roman als deren tiefste Stufe erscheint[2]. Ebenso findet Schiller, der im Briefwechsel mit Goethe die Forderungen des epischen Genres als durchaus gleichwertig gegen die des dramatischen abwägt, ja, der sogar einmal direkt davon spricht, daß die Tragödie in ihrem höchsten Begriffe zum epischen Charakter hinaufstreben solle (an Goethe, 26. Dez. 1797), die Romanform überhaupt nicht poetisch (an Goethe, 20. Okt. 1797). Goethe nennt den Roman eine subjektive Epopöe[3]. Blankenburg macht zwischen Epos und Roman dieselbe Scheidung, die wir noch in den Ansichten über die stoffliche Verschiedenheit von Roman und Drama antreffen werden, — er usurpiert, im Gegensatz zu

---

[1] Krit. Dichtkunst, Leipzig 1737, S. 638.

[2] Beiträge zur Krit. Hist., Leipzig 1733, Stück VI, 5. — Vgl. Braitmaier, Gesch. der Poetischen Theorie u. Kritik, Frauenfeld 1888, I, S. 116.

[3] Maximen u. Reflexionen, Werke, Bd. 38, S. 255.

Digitized by Google

jenen Anschauungen, die im Roman nur den Bürger, im Drama hingegen den Menschen dargestellt sehen möchten, diesen, den Menschen für den Roman, den Bürger hingegen für das Epos[1]. Auch gestattet er dem Epos das Wunderbare, dem Roman hingegen nicht. (Ebenda, S. 22.) W. v. Humboldt wendet die Goethischen Ausdrücke „Handlung" und „Begebenheit" auf Epos und Roman an. Im Epos sei Handlung, im Roman Begebenheit. (Ästh. Versuche, Bd. 1, S. 202.) Friedrich Schlegel, der für den epischen Stil verlangt, daß die Einflüsse der eigenen Stimmung in keiner Weise sichtbar werden, nimmt den Roman von jeder Gattung überhaupt aus. Er ist ihm einfach ein romantisches Buch, das er sich nicht anders vorstellen kann, als „gemischt aus Erzählung, Gesang und anderen Formen[2]." Wenn Scherer den „Ruodlieb", der doch ein Gedicht in Hexametern ist, den ältesten erfundenen Roman der europäischen Literatur nennt und dann später vom Prosaroman im engeren Sinne spricht[3], so hebt er damit den Unterschied der beiden Formen nach gebundener und ungebundener Rede auf, muß ihn also wohl in anderen Merkmalen erblicken. Einen prinzipiell stofflichen Unterschied zwischen Epos und Roman konstruiert Rudolph Gottschall. Das Epos, so führt er aus, gäbe ein Kulturgemälde, der Roman ein individuelles Erlebnis. Das Epos habe es mit geschichtlich gefeierten Helden zu tun, der Roman mit erfundenen[4]. Die Brüder Hart überlassen dem Romandichter das Gegenwärtige, dem Epiker das Vergangene. (Krit. Waffengänge, S. 13.)

[1] Versuch über den Roman, Leipzig u. Liegnitz 1774, S. 17.
[2] Brief über den Roman, Minor, Bd. 2, S. 373.
[3] Gesch. d. deutsch. Lit., Berlin 1891, S. 68, 264.
[4] Poetik, Breslau 1858, S. 379.

Digitized by Google

Karl Rehorn gibt einige formale Ähnlichkeiten zwischen Epos und Roman zu, die er aber äußerlich nennt, während er das stoffliche Gebiet der beiden Dichtungsformen als ein durchaus verschiedenes bezeichnet. Seiner Entstehung nach wohne dem Epos eine gewisse Berührung mit der Region des Göttlichen inne, während dem Roman das religiöse Gebiet grundsätzlich (!) verschlossen sei[1]. Endlich sei noch die kürzlich von Carl Schmitt vertretene Ansicht erwähnt, der im Roman das Moment „episch" überhaupt nicht zu stark betont wissen will, weil er auch dramatischen Aufbau haben könne[2]. Mit demselben Recht aber ließe sich sagen, daß auch das Epos nicht unter die Kategorie „episch" falle; denn auch in ihm können sich sehr wohl (wie z. B. im Nibelungenlied) Motive finden, die allgemein als „dramatisch" bezeichnet werden.

Diese zahllosen Definitionen beruhen vielfach auf einer Verwechslung des Prinzipiellen mit dem Historischen. Wenn die Anfänge des Romans darauf zurückzuführen sind, daß man die bereits existierenden Epen in Prosa übersetzte[3], so ist das nur ein Zeichen dafür, daß eine realistischere Zeit das Bedürfnis fühlte, sich vom Verse zu befreien. Jugendliche Völker lieben mehr als reifere die gebundene Rede; ihr Vorstellungskreis ist ferner ein vorwiegend mythologischer und heroischer. Stoff und Form sind hier also auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen und bedingen sich wohl auch gegenseitig. Aber mit all dem ist durchaus nichts für die prinzipielle Unterscheidung des Epos vom Roman erwiesen. Es wäre das gerade so, als wollte

[1] D. deutsche Roman, Köln, Leipzig 1890, S. 5f.
[2] D. moderne Roman, Osnabrück 1908, S. 40.
[3] Eduard Schwan, D. Anfänge des modernen Romans, Preuß. Jahrb., Bd. 70, S. 321, Berlin 1892.

Digitized by Google

man aus der Tatsache, daß es früher mehr Vers- und heute mehr Prosadramen gibt, einen gattungsmäßigen Unterschied innerhalb des Dramas konstruieren.

Überall da also, wo in der folgenden Darstellung von epischer Poesie im Gegensatz zur dramatischen die Rede ist, werde ich den Ausdruck „episch" für die ganze Gattung brauchen. Selbst die Tatsache, daß z. B. die Novelle in der Geschlossenheit ihrer Komposition dem Drama verwandt ist, kommt, für diesen Zusammenhang als nur von sekundärem Interesse, nicht in Betracht.

Ich gehe nunmehr zu einer Darstellung der Ansichten über den Unterschied von „episch" und „dramatisch" über.

Es sind vor allem zwei Haupttypen der Anschauung, die sich stets wiederholen, — der eine, am bekanntesten durch die Goethesche Forderung von Handlung und Charakter für das Drama, Begebenheit und Gesinnung für den Roman[1], variiert nur in Blankenburg und Spielhagen darin, daß ersterer das Verhältnis umkehrt und die Begebenheit für das Drama, die Charaktere für den Roman in Anspruch nimmt, mit der Begründung, daß im Drama keine Zeit zur Entwicklung der Charaktere sei (Versuch, S. 30), während Spielhagen „Begebenheit" eine Tat nennt, die berichtet wird, und die entweder allein eine Begebenheit ausmachen, oder ein integrierender Bestandteil ihrer sein könne[2]. — Der andere, stets wiederkehrende Anschauungstypus, der zum Teil von

[1] Lehrjahre Buch 5, Kap. 4 u. 7. — Verwandte Anschauungen vertreten Otto Ludwig, Werke, a. a. O., Bd. 6, S. 233. — Gustav Freytag, Technik d. Dramas, Leipzig 1881, S. 15. — Gottschall, Poetik, S. 327f.

[2] Verm. Schriften, Bd. 1, S. 111.

Digitized by Google

den gleichen Persönlichkeiten vertreten wird, ist der, daß das Drama es mit Individuen, der Roman aber mit der umgebenden Welt zu tun habe[1].

Daneben finden sich viele, das stoffliche Gebiet betreffende Aussagen, die sich teilweise von den obengenannten herleiten lassen, teilweise aber auch nichts mit ihnen zu tun haben. Für Lessing ist bekanntlich der bewunderte Held der Vorwurf der Epopöe, der bedauerte der des Trauerspiels[2]. Doch unterscheidet sich Lessing von vielen anderen dadurch, daß er seiner Stoffbestimmung eine formale Begründung gibt, indem er darlegt, daß die dramatische Form die beste sei, um Mitleid und Furcht zu erregen[3]. Weitaus die meisten begnügen sich mit der Postulierung dessen, was dem einen erlaubt, dem anderen verboten sei.

Schiller findet, daß im „Wilhelm Meister" zuviel von der Tragödie sei, womit er das Ahnungsvolle, Unbegreifliche, subjektiv Wunderbare meint. (An Goethe, 20. Okt. 1797.) Für W. v. Humboldt bedeutet im Epos der Untergang Einzelner nichts, da es in ihm nur auf das Ganze ankomme. (Ästh. Versuche, Bd. 1, S. 293.) Otto Ludwig verlangt für den Roman Äußerlichkeit (Bd. 6, S. 207, 264, 267, 275), ein Überwiegen des Zuständlichen, mehr Bewegtes als Bewegendes. (Ebenda, S. 225, 266.) Er erlaubt der Erzählung den Zufall, während er ihn dem Drama versagt (ebenda, S. 233); der Roman verkörpert ihm die natürliche, das Drama

[1] Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, Hamburg 1804, Bd. 2, S. 397f., 409f. — Richard Wagner, Oper u. Drama, Leipzig 1887, S. 46f., 48. — Otto Ludwig, Werke a. a. O., Bd. 6, S. 225f. — R. Gottschall, Poetik, S. 327f. — Spielhagen, Beiträge, S. 41.

[2] Lessing an Nicolai, 13. Nov. 1756. — Derselbe an Mendelss., 18. Dez. 1756.

[3] Hamb. Dramat., Stück 77 u. 80. — Vgl. Oskar F. Walzel, Lessings Begriff des Tragischen. Sonntagsbeilage der Voss. Zeit. vom 19. u. 27. Sept. 1908.

Digitized by Google

die moralische Welt (ebenda, S. 234) — der Hauptstamm im Epos müsse Mittelschlag des Lebens sein (ebenda, S. 238, 267); und endlich gesteht er dem Epos das zweifelhafte Recht zu, Details bis zur Langweiligkeit zu bringen. (Ebenda, S. 270.) Hebbel, der in seinen tiefsinnigen Erörterungen über das Drama diesem den ganzen Lebensprozeß, ja den Weltlauf zugrunde liegen läßt[1], spricht überhaupt nur wenig über den Roman, vielleicht deshalb, weil er eine ausgesprochen dramatische Natur ist, und weil ihm Dichten und dramatisch Dichten identisch sein mußte. Wo er es tut, weist er ihm kein prinzipiell anderes Gebiet an, das heißt, er will nicht, daß man die Bedeutung eines Romanhelden nur nach seiner Atmosphäre beurteile. (Ebenda, S. 33.) Ganz im Gegensatz dazu möchte Zola die Personen des Romans in keiner Weise von der Luft getrennt wissen, in der sie sich bewegen[2]. Und theoretisch in ziemlich enger Berührung damit verlangt Spielhagen für den Roman denselben Stoff wie für die Wissenschaft (Beiträge, S. 41, 55), außerdem eine beträchtliche Länge und das Nichtuntergehen des Helden. Wilhelm Meister ist ihm allein schon deshalb der beste der Goetheschen Romane, weil er der längste ist. Den günstigen Ausgang aber im Schicksal des Helden betrachtet er als ein Symbol für die unsterbliche Menschheit, die darzustellen Aufgabe des Epikers sei. (Verm. Schriften, Bd. 1, S. 124ff.) Zum Schluß sei noch die Anschauung Victor Hehns erwähnt, der, wenn er das Epische dem Dramatischen entgegensetzt, bei ersteren immer nur das alte Heldenepos, bei letzterem aber die Tragödie im Auge hat, und der nun die

[1] Mein Wort über d. Drama, Werke, hrsg. von Herm. Krumm, Bd. 10, S. 13. — Charakteristiken, a. a. O., Bd. 11, S. 87.

[2] Le roman experimental, Paris 1880, S. 151.

Digitized by Google

Unterschiede beider historisch aus ihrer Entstehungszeit erklären will[1]. Da das Epos in einer Zeit entstand, als sich das Subjekt noch nicht von der Welt getrennt hatte (ebenda, S. 9), so sind die Kollisionen im Epos keine so einschneidenden wie im Drama. (Ebenda, S. 14f.) Auch hier wird, genau wie bei der Unterscheidung von Epos und Roman, das zufällig Historische an Stelle des immanenten Wesens der Sache gesetzt[2].

Fassen wir alle oben zitierten Anschauungen über das Wesen des Epischen im Gegensatz zum Dramatischen zusammen, so stimmen sie letzten Endes darin überein, daß sie den Dichter jeder Gattung zu bestimmten Stoffgebieten verpflichten möchten. Die Begründung dafür aber bleiben ihre Träger meist schuldig. Wir fragen uns z. B. vergeblich, warum Hebbels philosophische Deutungsversuche des Tragischen sich gerade auf das Drama, und nicht ebensogut auf den Roman beziehen, wenn wir eben nicht die Erklärung annehmen wollen, daß eine dramatische Natur die Dichtung als solche im Auge hat, wenn sie vom Drama spricht. Wir fragen uns ebenso vergeblich, warum es dem Roman versagt sein soll, Charaktere zu schildern, und warum ihm der ganze Reichtum des menschlichen Seelenlebens grundsätzlich verschlossen sein müsse.

Es scheint aber fast, als würde jede nicht stoffliche oder philosophische Erklärungsweise als etwas Inferiores empfunden. So schreibt Lessing an Mendelssohn: „Es wäre elend, wenn diese beiden Dichtungsarten [die epische und dramatische] keinen wesentlicheren Unterschied als den beständigen oder durch die Erzählung

[1] Über Goethes Herm. u. Dorothea, Stuttgart 1898, S. 11.

[2] Es soll hier nicht die Frage aufgeworfen werden, ob die historischen Begebenheiten gesetzmäßig oder zufällig verlaufen. Der Ausdruck „zufällig" ist bloß in bezug auf das Wesen der epischen Dichtung gebraucht.

Digitized by Google

des Dichters unterbrochenen Dialog, oder als Aufzüge und Bücher haben sollten[1]. Und Mendelssohn selbst fühlt sich beinahe verletzt, daß Lessing ihm zutrauen könne, er sähe etwa die Unterscheidung der beiden Arten im Vorhandensein oder Fehlen des Dialogs. (Ebenda, S. 102f.)

Viele von denen allerdings, die für Epos und Drama Stoffgesetze aufstellten, haben daneben auch die formale Seite des Gegenstandes berührt, wobei dann meist das Verhalten des Epikers, gipfelnd in seiner „Objektivität", ausschlaggebend wird[2]. Wir sahen aber, wie wenig eindeutig der Begriff „Objektivität" gebraucht wurde, wie er gleichzeitig die innere Unabhängigkeit des Künstlers, und andererseits die dem Drama eigentümliche Technik bedeuten konnte. Tut er das erstere, dann trifft die Forderung gleichmäßig für Epos und Drama zu, sagt also nichts über das Wesen der epischen Kunst aus, ist aber letzteres unter „Objektivität" gemeint, dann wäre damit im Gegenteil gesagt, daß das Drama seinem Wesen nach die objektive, weil ohne direkte Einmischung des Dichters ausgeübte Kunst, die Erzählung hingegen, uns nur durch ein vermittelndes Medium zugänglich, notwendig subjektiv sei.

Heinrich Wölfflin zitiert einmal ein Wort von Hans von Marées: „Wer nicht wisse, daß der Baum aus Wurzel, Stamm und Krone bestehe, werde niemals nach der Natur einen Baum ordentlich zeichnen können[3]."

[1] 18. Dez. 1736, Briefw., a. a. O., S. 69f.

[2] W. v. Humboldt, Ästh. Vers., a. a. O., Bd. 1, S. 285. — A. W. Schlegel, Vorlesungen über schöne Lit. u. Kunst, a. a. O., Bd. 1, S. 358, 360f. — Spielhagen, d. oben S. 1 zitierten Schriften. — J. Wassermann, D. Kunst der Erzählung (D. Lit., hrsg. von Brandes), S. 22.

[3] D. Kunst Albrecht Dürers, München 1905, S. 294.

Digitized by Google

Das soll heißen: das Wesen einer Sache ist oft das ganz Einfache, scheinbar Selbstverständliche, das aber gerade deshalb häufig nicht beachtet wird. So hat man, um auf unser Problem zurückzukommen, vielfach gemeint, den Unterschied zwischen epischer und dramatischer Kunst in komplizierten und oft recht willkürlichen Bestimmungen suchen zu müssen, anstatt ihn bewußt auf die Unterscheidung von Darstellung und Erzählung zurückzuführen. Ansätze zu dieser Auffassung finden sich bereits bei Gottsched[1] und Engel[2]. Auch Lessing, der, wie wir sahen, sich Mendelssohn gegenüber so scharf gegen die rein formale Scheidung der beiden Gattungen aussprach, kommt doch im Laufe seiner Entwicklung dazu, das spezifisch Tragische aus den Anforderungen der mimischen Darstellung abzuleiten[3]. Einen Höhepunkt findet die Anschauung in Goethe und Schiller, insbesondere in dem kleinen gemeinschaftlich verfaßten Aufsatz: „Über epische und dramatische Dichtung[4]". Der Mime, so wird dort ausgeführt, spielt die Ereignisse als vollkommen gegenwärtige, der erzählende Rhapsode bringt sie als vergangene. Diese formale Bestimmtheit wird dann von W. v. Humboldt[5], Otto Ludwig[6] und Wassermann[7] von neuem betont.

Worauf es ankommt, ist also die Tatsache, daß uns

[1] Kritische Dichtkunst, S. 656.

[2] Fragmente über Handlung, Gespräch u. Erzählung, 1774, Schriften, Bd. 4, S. 109, 222, 263ff.

[3] Oskar F. Walzel, Lessings Begriff des Tragischen, Voss. Zeit., Sonntagsbeilage, a. a. O.

[4] Vgl. auch Schiller an Goethe, Nr. 398. — Goethe, Shakespeare u. kein Ende, Werke, Bd. 37, S. 46.

[5] Ästh. Versuche, Bd. 1, S. 219, 224.

[6] Werke, Bd. 6, S. 206, 252, 272. — Shakespeare-Studien, Halle 1901, S. 313.

[7] D. Kunst der Erzählung, S. 30.

Digitized by Google

im Epos im Gegensatz zum Drama die vergangenen Ereignisse durch ein gegenwärtiges Medium vermittelt werden. Aus dieser einen Tatsache möchten Goethe und Schiller alle eventuellen stofflichen Verschiedenheiten der beiden Gattungen erst ableiten und „entwickeln, was einer jeden von diesen beiden Dichtarten am meisten frommt, welche Gegenstände jede vorzüglich wählen, welcher Motive sie sich vorzüglich bedienen wird." Es heißt dann aber weiter: „Ich sage vorzüglich: denn ... ganz ausschließlich kann sich keine etwas anmaßen." (Über ep. u. dram. Dicht.)

Mir scheint, als seien die stofflichen Verschiedenheiten zwischen den beiden Gattungen überhaupt sekundärer Natur. Wohl werden sich im einzelnen immer Stoffe finden, die sich besser zu dramatischer und solche, die sich besser zu epischer Bearbeitung eignen. An und für sich aber können wir uns ebensowohl Handlungen wie Begebenheiten, Charaktere wie Gesinnungen dargestellt als auch erzählt denken.

Sehr fein bemerkt einmal Riehl den Zusammenhang, nicht von Stoff, sondern von Gehalt und Form. Gehalt aber nennt er „das in dem Werke zur Anschauung gebrachte reine und tiefe Gefühl für alle Zustände des Lebens"[1]. Danach besteht also der Unterschied zwischen dem dramatischen und epischen Gehalt einer Dichtung darin, daß der Dramatiker die Dinge gegenwärtiger, also lebhafter und zur Entwicklung drängend, der Erzähler sie hingegen als vergangene, abgeschlossene, als einen Stoff zur Kontemplation erfaßt. Ich erinnere nur an zwei Stellen, die fast miteinander identisch, das gleiche epische Gefühl dem Leben gegenüber zum Ausdruck bringen. Die eine findet sich bei Gottfried Keller,

[1] Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst (Vierteljahrsschrift f. wissensch. Phil., 22. Jahrg., S. 112).

Digitized by Google

die andere bei Ricarda Huch. Bei Keller heißt es: „Wer in einem festlichen Zuge mitzieht, kann denselben nicht so beschreiben, wie der, welcher am Wege steht. Dieser ist darum nicht überflüssig oder gar müßig, und der Seher ist erst das ganze Leben des Gesehenen[1].“ Bei Ricarda Huch: „Ich habe immer gefunden, daß das Beschauen das Schönste im Leben sei. Wer in einem prächtigen Umzuge mitgeht, schluckt den Staub ein und schwitzt und würgt hinter seiner Maske; was hat er von seiner eigenen kostbaren Verkleidung und den übrigen Festbildern um sich her? Er sieht es alles nicht, nur etwa das allernächste, und das nicht vollkommen. Wer aber oben auf dem Balkon steht, oder nur auf eine Gartentür geklettert ist, oder sogar nur aus einer Dachrinne mühselig hervorlugt, der hat es alles vor seinen Augen, als wäre er der Herrgott, und es würde alles ihm vorgeführt, eigens zu seiner Lust. — So macht es mir Vergnügen, die Tage meines verflossenen Lebens an mir vorübergehen zu lassen wie eine Prozession[2].“

Wenn man die lyrische Form als die subjektivste bezeichnet hat, so liegt hiernach durchaus kein Grund vor, ihr die epische als die objektivste entgegenzusetzen. Denn ob ich die Dinge impulsiv gefühlsmäßig erfasse, oder ob ich sie zum Gegenstand meiner Reflexion mache, immer bleibt zuletzt doch hier das fühlende, dort das betrachtende Ich, das sich als solches zur Geltung bringt, und das es berechtigt erscheinen läßt, die lyrische und die epische Dichtung zusammen der dramatischen gegenüber zu stellen, oder etwa die epische — da in ihr weder das Subjekt noch das Objekt

[1] D. grüne Heinrich, Berlin 1899, Bd. 3, S. 13.

[2] Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren, Stuttgart u. Breslau 1905, S. 9.

Digitized by Google

ausschließlich herrschen — als eine Mischung von Lyrik und Dramatik zu betrachten[1].

Durch die Tatsache der Einmischung des kontemplativen Erzählers in seine Erzählung erhält aber die von Adolf Hildebrand vertretene Theorie von der Verwendung des Fernbildes in der bildenden Kunst[2], die Riehl auch auf die Dichtung angewandt wissen will, indem er dem räumlichen Fernbild das zeitliche, also das Erinnerungsbild, gegenüberstellt (a. a. O. S. 97ff.)[3], eine neue Beleuchtung. Denn wenn das Werk der bildenden Kunst oder das Drama als Darstellung des Fernbildes in eine Sphäre gerückt wird, in der es für

[1] Gewöhnlich ist die Zusammen- und Gegenüberstellung eine andere. — W. v. Humboldt stellt den epischen Dichter dem lyrischen, didaktischen und tragischen gegenüber (Ästh. Vers., a. a. O., Bd. 1, S. 66). — A. W. Schlegel betrachtet die lyrische Poesie als den durchgängigen Gegensatz zur epischen (Vorlesungen, Bd. 2, a. a. O., S. 231). Er setzt das Epische als das Objektivste direkt dem Lyrischen, als dem Subjektivsten entgegen, wie die Antithese der These:, aus deren Vereinigung dann als Synthese das Drama werde. (Ebenda S. 321.) Veit Valentin erkennt als Gattungen nur die epische, lyrische und reflektierende an. Die Dramatik sei keine Gattung, sondern eine Form, für die die oben genannten Gattungen nur den Inhalt hergäben. (Poetische Gattungen, Zeitschrift f. vergl. Lit.-Gesch., hrsg. v. Max Koch, Bd. 5, S. 35.) — Elster sieht in Valentins Anschauung einen Fortschritt und polemisiert gegen die Meinung, daß das Drama eine Mischgattung aus Epik und Lyrik sei. (Über d. Elemente der Poesie u. den Begriff des Dramatischen, Marburg 1903, S. 2ff.) — Rudolph Lehmann leitet seine, vollkommen auf dem Boden Spielhagens stehende Forderung der Unpersönlichkeit in der epischen Darstellungsweise daher, daß er Epos und Drama als gegenständliche Dichtungen zusammen der Lyrik gegenüberstellt (Poetik, München 1908, S. 139, 147).

[2] D. Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1901, S. 21f., 26f., 78.

[3] Vgl. auch Edith Landmann-Kalischer, Über künstlerische Wahrheit, Zeitschr. f. Ästh. u. allgem. Kunstwissensch., hrsg. v. Max Dessoir, 1. Bd., 4. Heft, S. 468, wo der Riehlsche Gedanke psychologisch weitergebildet wird, indem das Erinnerungsbild überhaupt als dasjenige bezeichnet wird, das das Gefühl künstlerischer Wahrheit in uns erweckt.

Digitized by Google

uns nur Fernbilder, seien sie räumlicher oder zeitlicher Natur, gibt, so daß wir, da der Kontrast fehlt, diese Tatsache leicht übersehen und im Grunde doch die Vorstellung eines gegenwärtigen Objektes haben können, so bringt die Erzählung Gegenwart und Vergangenheit zugleich, das heißt, den gegenwärtigen Erzähler und das von ihm geschaute Fernbild. Der künstlerische Prozeß potenziert sich also. Der zum Kunstwerk gehörige Erzähler selbst steht in der gleichen Sphäre wie Bildwerk und Drama, das von ihm Erzählte aber schiebt sich weiter zurück und bringt uns daher die Tatsache des poetischen Fernbildes erst recht zum Bewußtsein.

Ich komme nun auf den Ausgangspunkt dieser Betrachtung zurück. Es wurde oben behauptet, Spielhagen meine, wenn er das Wort „Objektivität" braucht, eigentlich „dramatische Illusion". Jetzt dürfte verständlich sein, was damit gesagt ist. In dem Leser Illusion erwecken, heißt, die Vorstellung in ihm wachrufen, daß das, was ihm als Kunstwerk geboten wird, etwas Wirkliches sei. „Wirklich" im dramatischen Sinne ist ein Vorgang, der eben jetzt geschieht[1], von dem wir Zeuge sind, und dessen Entwicklung in die Zukunft wir mitmachen. „Wirklich" im epischen Sinne aber ist zunächst überhaupt nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst. Ob der Erzähler die Vorstellung erwecken will, als handle es sich um tatsächlich einmal geschehene Dinge, oder ob er seinen Hörer merken läßt, daß er Erfundenes vorträgt, — es kommt letzten Endes nur darauf an, daß er selbst uns glaubhaft, und daß die Dinge, die er erzählt, als das

[1] Dieser kann sehr wohl die Merkmale der Erinnerungsvorstellung haben. Die Tatsache widerspricht also nicht der von Riehl aufgestellten Behauptung.

Digitized by Google

erscheinen, als was er sie erscheinen lassen will, jedenfalls aber immer als etwas, das bereits in der Vergangenheit seinen Abschluß gefunden hat.

Wird nun aber die epische Illusion durch die Einmischung des Erzählers nicht gestört, so können wir eigentlich überhaupt kaum von einer „Einmischung", der für unser Gefühl immer etwas Unberufenes anhaftet, sprechen. Es handelt sich nicht um den Schriftsteller Soundso, der in mehr oder weniger verblümter Form Indiskretionen gegen sich und andere begeht, denen nachzuspüren die literarhistorische Kritik noch immer nicht müde wird, — sondern „der Erzähler" ist der Bewertende, der Fühlende, der Schauende. Er symbolisiert die uns seit Kant geläufige erkenntnistheoretische Auffassung, daß wir die Welt nicht ergreifen, wie sie an sich ist, sondern wie sie durch das Medium eines betrachtenden Geistes hindurchgegangen. Durch ihn trennt sich für unsere Anschauung die Tatsachenwelt in Subjekt und Objekt. Darum verlangt auch Friedrich Schlegel geradezu vom Dichter seine Selbstdarstellung, indem er zur Begründung seines Verlangens die Transzendentalphilosophie vergleichsweise heranzieht. (Athenäumfragm., N. 238.)

Also nicht um einen außerhalb des Kunstwerks stehenden Schriftsteller handelt es sich, der seine Gestalten, denen er versäumt hätte, ein selbständiges Leben einzuhauchen, nachträglich zurechtrücken und erläutern müßte, sondern um den Erzähler, der selbst als Betrachtender zu einem organischen Bestandteil seines eigenen Kunstwerkes wird. Dieser aber, da er nicht einen Automaten, sondern einen lebendigen Menschen repräsentiert, hat es auch nicht nötig, mit seinem Ich, d. h. also mit der Beurteilung der erzählten Begebenheiten, zurückzuhalten. Es ist nicht ganz ver-

Digitized by Google

ständlich, warum der Goethe-Schillersche Aufsatz vom Rhapsoden verlangt, daß er hinter einem Vorhang lese, damit man völlig von aller Persönlichkeit abstrahiere und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaube. Ebensowenig begreiflich erscheint mir der Standpunkt Wassermanns, der sagt, der Erzähler sei darauf angewiesen seine eigene Persönlichkeit zu verbergen, da er es doch selbst sei, der die ganze Welt, die er hervorbringe, repräsentiert. Wenn er aufhöre, unsichtbar zu bleiben, leide unsere Illusion Schaden. (a. a. O. S. 30.)

Warum leidet unsere Illusion Schaden? Wassermann betont ja selbst: „Es handelt sich um ein Gelebthaben, Gesehenhaben, Geschehensein. Während das Drama auf der Gegenwärtigkeit der Geschehnisse, der Leidenschaften beruht, ist das Epos oder die Novelle ein Zurückgewandtes, Zurückschauendes." (Ebenda, S. 29.) Wie kann aber die Illusion einer Dichtung, die ihrer eigensten Form nach auf den Erzähler hinweist, dadurch gestört werden, daß man von diesem Erzähler etwas merkt? Es wäre im Gegenteil unnatürlich, wollte man ihn, als den Berichterstatter von etwas Vergangenem, völlig ignorieren. Dies ist auch der Standpunkt Scherers, der die Forderung, der Dichter solle völlig hinter seinem Stoffe verschwinden, als ungerechtfertigt bezeichnet, weil sie gegen die Wahrheit der Dinge verstoße, und der betont, daß jeder Dichter, selbst Homer, sich überall einmische, sei es, daß er ein Urteil ausspreche, sei es, daß er ein Epitheton beifüge[1].

Die moderne Form der Erzählung, die ihrer ganzen Tendenz nach wesentlich zur dramatischen Darstellung neigt, die stets den Eindruck von etwas Gegenwärtigem hervorrufen will, sie muß die Illusion viel eher zer-

[1] Poetik, Berlin 1888, S. 246f.

Digitized by Google

stören, da sie etwas vortäuschen will, was sie schlechterdings nicht kann, weil in ihr, und nur in ihr, der Erzähler sich als ein störendes Element zwischen seine Gestalten drängt.

Die sogenannte Einmischung des Erzählers bedeutet also keinen Akt der Willkür, sondern eine der Erzählungskunst im Gegensatz zur dramatischen eigentümliche Form. Als Spielhagen gegen diese Form polemisierte, tat er es in dem sehr lobenswerten Bestreben, den Kampf gegen die Willkür im Namen des Gesetzes aufzunehmen. Er mußte sehen, daß meist der Roman seiner minder großen Formenstrenge wegen teils beliebter, teils weniger geachtet war als das Drama.

Schon Schiller, der den Romanschreiber den „Halbbruder" des Dichters nennt[1], schreibt an Goethe (2. Juli 1796), man dürfe bei Romanen keine strengen Forderungen mitbringen. A. W. Schlegel bemerkt, daß viele Autoren den Roman seiner Formlosigkeit wegen dem Drama vorzögen (Vorlesungen, Bd. 2, S. 23), und er berichtet (in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts), daß im letzten Zeitalter keine Gattung zugleich so ausgeartet und beliebt gewesen sei. (Ebenda, Bd. 3, S. 241.) Wie hoch die romantische Schule den Roman schätzte, ist bekannt. „Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit," sagt Friedrich Schlegel. „In diese liberale Form hat sich die Lebensweisheit vor der Schulweisheit geflüchtet. (Lyzeum-Fragment, Nr. 210.) Seine berühmte Zusammenstellung von Goethes „Wilhelm Meister" mit der französischen Revolution und Fichtes Wissenschaftslehre als den größten Tendenzen des Zeitalters (Athen.-Fragm., Nr. 210) geschieht sicherlich nicht der Form zuliebe, da es ja bekannt ist, zu welchen Formlosigkeiten gerade der „Wilhelm Meister"

[1] Über naive u. sentim. Dichtung, Werke, Bd. 12, S. 216.

Digitized by Google

die Romantiker verleitete. Ich erinnere außerdem an die oben erwähnte Definition Friedrich Schlegels, wonach der Roman ein Gemisch aus Erzählung, Gesang und andern Formen sein soll. Jean Paul, der doch sonst gewiß kein strenger Formalist ist, wirft es dem Roman vor, daß in ihm fast alle Formen liegen und klappern können. (Vorschule der Ästhetik, Bd. 2, S. 428.) Gustav Freytag ist der Ansicht, daß jeder Gebildete mit einiger Phantasie und Menschenkenntnis Romane schreiben könne, während das Drama mehr vom Dichter fordere, als eine andere Gattung. (Techn. d. Dramas, S. 292.) Gottschall setzt die Grenzen zwischen Rhetorik, Geschichtsschreibung, Zeitungsstil und Feuilleton einerseits und dem Roman andererseits nur in das Talent des Schriftstellers und begründet diese Geringschätzung mit der weniger strengen Notwendigkeit des Romans dem Drama gegenüber. (Poetik, S. 384ff.) Rehorn nennt den Roman, der nun einmal nicht in der Höhe der reinen Poesie stehe, ein Bilderbuch für Erwachsene und leitet seine Berechtigung daher, das wir nicht immer fähig seien zu einer Erhebung in das Reich der reinen Poesie. (Der deutsche Roman, S. 10ff.)

Das Drama aber wird als etwas mit dem Roman an Höhe durchaus Unvergleichbares betrachtet. Für Hebbel ist es die höchste Form der Poesie und der Kunst überhaupt[1]. Er preist, daß sich das Individuum nicht in ihr, wie in den anderen, austoben könne, ohne sie zu vernichten, das heißt, zum dialogisierten Monolog, den der Dichter auf Bauchrednermanier mit sich selbst halte, herabzusetzen[2].

[1] Über den Stil des Dramas, Werke, a. a. O., Bd. 10, S. 70.

[2] Über Byron, Werke, a. a. O., Bd. 12, S. 268. Neben dieser formalen Begründung gibt es auch bei Hebbel eine stoffliche, d. h. hier, wie bereits erwähnt, eine metaphysische, weil nach ihm das Gesetz des Dramas dem Weltlauf zugrunde liegt (Bd. 11, S. 187).

Digitized by Google

Grillparzer begründet, sehr originell, seine Behauptung, die dramatische Form sei von allen poetischen die strengste, dadurch, daß sie die einzige sei, die lüge, und die diese Lüge zur Wahrheit machen müsse. „Die Lyrik spricht ein Gefühl aus," sagt er, „das Epos erzählt ein Geschehenes (für die Form gleichviel, ob wahr oder erdichtet), das Drama lügt eine Gegenwart[1]." Richard Wagner sieht im Drama die künstlerische Vollendung des Mythos, das heißt, es wiederhole die Zusammendrängung, die der Mythos den Erscheinungen gegenüber vornimmt, an diesem selbst, während der Roman den entgegengesetzten Weg gehe, und das bereits Vereinigte wieder in Teile zerlege[2]. Hat diese Auseinandersetzung auch eine besondere Nüance, so wird in ihr doch stark das strenge, konzentrierende Element des Dramas gegenüber dem Roman betont[3].

Alle diese Ausführungen zeigen nur das eine: das Drama hat eine strenge Form, der Roman hat sie nicht, und — man verlangt sie nicht einmal von ihm. Demgegenüber ist es ein entschiedenes Verdienst Spielhagens, daß er die Gattung, in der er selbst tätig war, vor Nichtachtung zu retten suchte, indem er auch für sie strenge Gesetze aufstellte, indem er, wie er es ausdrückt, den Roman zu einem streng organischen, auf sich selbst beruhenden Ganzen machen will, das sich selbst erklärt, und das nicht mehr ein Körper sein solle, der sein Licht von außen erhält. (Verm. Schriften,

[1] Ästh. Studien, Werke (Cotta), Stuttgart 1887, Bd. 12, S. 176.

[2] Oper u. Drama, Schriften u. Dichtungen, 3. u. 4. Bd., Leipzig 1887, II, S. 33f., 78.

[3] Die übrigen Gründe, aus denen Wagner das Drama über den Roman stellt, gehören nicht in diesen Zusammenhang. So nennt er einmal die Erzählung den dürftigen Todesschatten des Dramas, weil sie sich nicht, wie dieses, an die Sinne, sondern an die Einbildungskraft wende. (a. a. O., Bd. 2, S. 1f.)

Digitized by Google

Bd. 1, S. 179.) Aber bei diesem Bestreben vergaß Spielhagen eins, daß für den Roman Gesetze aufstellen nicht bedeutet, ihm die Gesetze des Dramas vorzuschreiben.

Spielhagen tut damit nur, was viele vor ihm getan haben. Es ist ein allgemeiner, vielleicht notwendiger Entwicklungsgang, sowohl im Leben wie in der Wissenschaft, daß überall da, wo eine verachtete Spezies sich gleiche Rechte zu erwerben sucht, sie dies zunächst dadurch tut, daß sie sich anderen assimiliert. Auf wissenschaftlichem Gebiet gibt uns dafür die deutsche Metrik ein Beispiel, die zuerst die Regeln der antiken Verslehre übernahm, und ebenso die Ästhetik, die im Anfang meinte, die Bahnen der Logik gehen zu müssen. In bezug auf unser Problem sei erwähnt, daß noch Aristoteles das Epos nur soweit schätzt, als es dramatisch ist[1]. Blankenburg zitiert anerkennend ein Wort Homes: „Ein geschickter Skribent verbirgt sich und läßt nur seine Personen sehen, mit einem Wort, alles wird dramatisch, so sehr es immer möglich ist." (Versuch, S. 499f.) Ein andermal spricht er verächtlich vom bloßen Erzähler (ebenda, S. 265) und verwirft sogar den Briefroman, ein so dramatisches Ansehen er auch habe. (Ebenda, S. 287.) Dann wieder meint er, daß ohne die Kunst, den Roman dramatisch zu machen, der Dichter nie seinen Endzweck erreichen, das heißt, den Leser täuschen werde. (Ebenda, S. 516f.) Otto Ludwig schätzt die Kellersche Novelle als „sogar dramatisch". (Werke, Bd. 6, S. 286.) Erst ganz allmählich wächst auf allen Gebieten das Bewußtsein von der selbständigen Berechtigung der eigenen Art, und dann werden auch die Kennzeichen hervorgehoben, die dieser Art innerlich entsprechen.

[1] Vgl. Hettner, Gesch. der deutsch. Lit. im 18. Jh., Bd. 3, Buch 2, S. 526.

Digitized by Google

Ich komme also zu folgendem Schluß: Wohl ist der Erzähler unter Umständen berechtigt, sich solcher Mittel zu bedienen, die wir als dramatische definierten, und deren Anwendung sich mit der von Spielhagen als „objektiv" bezeichneten decken dürften. Sind doch auch die Malereien der Sixtinischen Decke darum nicht weniger schön, weil wir sie als „gemalte Plastik" bezeichnen. Aber sie sind gemalte Plastik. Und so verfehlt es wäre, in ihnen ein Vorbild für den malerischen Stil zu erblicken, ebenso verfehlt ist es, die der epischen Kunst nicht eigentümlichen Formen der Darstellung als die einzig berechtigten hinzustellen und in jeder Abweichung von ihnen ein Abweichen von der Form als solcher zu erblicken.

Hier soll nun, an der Hand der epischen Dichtung mit gleichzeitigem Hinweis auf dramatische Technik, versucht werden, diese eigentlichen Erzählungsformen festzustellen und zu beleuchten, wodurch sie sich im Einzelnen gerade von denen des Dramatikers unterscheiden. Es wird sich daraus ergeben, daß, wie bereits mehrfach betont wurde, der wesentliche Gattungsunterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung eben darin besteht, daß uns im Epos die Geschehnisse nicht direkt, sondern durch ein organisch mit der Dichtung selbst verwachsenes Medium übermittelt werden.

Digitized by Google

ERSTER TEIL.

DER BLICKPUNKT DES ERZÄHLERS.

Die Übermittelung vergangener Geschehnisse durch ein zwischen diesen und dem Leser stehendes Medium bedingt in erster Linie, daß dies Medium, wenn es uns glaubhaft erscheinen soll, die Illusion erwecken muß, als habe es die Geschehnisse von einem bestimmten Punkte aus angeschaut. Dieser Blickpunkt, den der Erzähler innezuhalten gezwungen ist, und wodurch er für uns der unverrückbare Spiegel wird, der die bunten Bilder des Lebens reflektiert, verrät sich nun einmal in der Rolle, die das Medium in der Erzählung selbst spielt, in dem Platz, auf den es sich stellt, um seine Gestalten zu erfassen, weiter darin, ob es das von ihm Berichtete als Wirklichkeit oder als Erfindung aufgefaßt wissen will, und endlich in der Distanz, die es den Dingen gegenüber wahrt.

Digitized by Google

I. Das Medium der Erzählung.

Das reine Medium der Geschehnisse, das wir als den Bewertenden, den Fühlenden, den Schauenden definierten, ist eine Abstraktion aus vielen konkreten Erscheinungsformen, die uns den Erzähler, in eine bestimmte Rolle verkleidet, darbieten.

Nicht immer ist das Logisch-Erste auch historisch das Früheste. Der menschliche Geist liebt es zuweilen, Umwege zu machen, und die Axiome einer Wissenschaft sind durchaus nicht dasjenige, was dem Menschen zuerst an ihr zum Bewußtsein kommt. Nichtsdestoweniger aber basiert die Wissenschaft auf diesen Axiomen. Auf die Erzählungskunst übertragen, soll das soviel heißen als: Die logisch ersten Formen epischer Kunst finden sich zeitlich sowohl am Anfang wie am Ende der Entwicklung, der einzelne Dichter kann sie je nach Wunsch für seine Zwecke heranziehen. Damit bleibt aber doch die Tatsache bestehen, daß sie bei dem Versuch der Ableitung eines Kunstgenres aus seiner Keimzelle an den Anfang zu setzen sind.

Als den Urtypus des erzählenden Dichters betrachten Goethe und Schiller den Rhapsoden[1]. Der Sänger berichtet seinen Hörern mündlich die Taten der Vergangenheit. Wie dieser Erzählungstypus der früheste gewesen, so ist er auch naturgemäß der einfachste, und derjenige, aus dem sich schließlich alle übrigen herleiten lassen. Ganz abgesehen davon, daß

[1] Goethe u. Schiller, Über epische u. dramatische Dichtung.

Digitized by Google

die Sprache früher existierte, als die Schrift, so ist sie doch auch dasjenige, was der Schrift logisch voraufgehen muß. Erst nachdem die Menschen sich mündlich von ihren Mitmenschen etwas hatten erzählen lassen, konnte in ihnen der Wunsch entstehen, das Erzählte über den Moment hinaus festzuhalten.

Aus dem mündlichen Erzähler wird also der schriftliche, der aber noch immer die Fiktion des mündlichen Berichts aufrecht zu erhalten strebt. Die im ausgehenden Mittelalter verbreitete, aus Indien stammende Rahmenerzählung von den „Sieben weisen Meistern" sowie Boccaccios „Decameron" zeigen, wie früh schon die Form des Rahmens als Ersatz für den mündlichen Bericht angewendet wurde. Das, was bei der mündlichen Erzählung der Wirklichkeit angehört, nämlich die Tatsache des Erzählens, wird in der Rahmenerzählung zu einem Bestandteil des Kunstwerks selbst. So kommt es, daß diese frühe Form, die zunächst notwendig die Form des mündlichen Berichtes ablösen mußte, oder die vielmehr für gar nichts anderes anzusehen ist, als für einen aufgezeichneten mündlichen Bericht, bei den Romantikern, diesen Dichtern der „Poesie der Poesie", sich zu einem kunstvollen Typus ausbilden mußte. Das Charakteristische für die Rahmenerzählung ist also, daß der Erzähler, eine Gestalt der Dichtung selbst, sich in einem mündlichen Bericht an gegenwärtige Zuhörer wendet. Man beachte z. B., wie der Erzähler Dante in Conrad Ferd. Meyers „Hochzeit des Mönchs" verschiedentlich den Faden der Erzählung unterbricht, um seine Hörer direkt anzureden[1].

Dabei liegen nun zwei Möglichkeiten vor, — entweder der Erzähler will nichts weiter sein als Erzähler,

[1] Conrad Ferd. Meyer, D. Hochzeit des Mönchs, Leipzig 1902, S. 22, 33, 103, 105.

Digitized by Google

d. h. der Stoff, den er seinen Hörern darbietet, ist ihm nur ein beliebiger Stoff, mit dem seine Person nichts zu schaffen hat, — dann unterliegt seine Erzählung den Gesetzen jeder anderen Erzählung — oder aber Rahmen und Bericht bilden insofern ein untrennbares Ganzes, als der Erzähler selbst in dem Erzählten eine Rolle gespielt hat, sei es auch nur, daß er als Beobachter den Ereignissen beiwohnte[1].

Wir gehen nun einen Schritt weiter. Wurde in der Rahmenerzählung meist die Fiktion des mündlichen Berichts an gegenwärtige Hörer festgehalten[2], so kommen wir nun zu einer Form, die uns den Erzähler in seiner Eigenschaft als Schreiber eines Buches bringt. Noch immer spielt er selbst eine Rolle in dem Erzählten, und noch immer wendet er sich an bestimmte Hörer oder vielmehr Leser. So schreibt „die letzte Reckenburgerin"[3] ihre Jugenderinnerungen für die Enkelin der Freundin, die in diesen Erinnerungen die Hauptrolle spielt.

Ein Rudiment dieser Form wäre in der, übereinstimmend bei Sterne und Heine anzutreffenden Anrede an eine fingierte „Madame" zu finden[4]. Die an-

[1] Wenn ich hier von der Rolle spreche, die der Erzähler in seiner Erzählung spielt, so meine ich damit nur die Rolle, die unmittelbar in der Form der Erzählung selbst zum Ausdruck kommt. Das vorherige oder nachträgliche Bezogenwerden der Lebensschicksale des Erzählenden auf diejenigen der Gestalten seiner Erzählung (vgl. Goethe, Wanderjahre, Buch 2, Kap. 3), das wir dort finden, wo der Rahmen eine selbständige Bedeutung besitzt, kommt hier nicht in Betracht, wo wir es nur mit den Formen der Darstellung zu tun haben.

[2] Ausnahmen kommen auch hier vor. Ich erinnere an das selbständige Lesen eines Manuskriptes in den Wanderjahren, Buch 1, Kap. 5.

[3] Louise v. François, D. letzte Reckenburgerin, Berlin 1904.

[4] Laurence Sterne, Tristram Shandy, London, Cooke's Edition, Bd. 1, S. 18. — Heine, Buch le Grand, Werke, hrsg. von Elster, Bd. 3, S. 131, 132, 133 usw.

Digitized by Google

geredete Persönlichkeit interessiert uns hier nicht mehr als solche, sie liefert nur noch den abstrakten Typus eines bestimmten Menschen, für den eine Begebenheit erzählt wird, an die der Erzähler während seines Berichtes denkt.

Nun muß auch diese Persönlichkeit weichen. Der Erzähler schreibt sein Buch nicht mehr für einen bestimmten Menschen, sondern für die Menschheit. Noch immer ist er selbst der Held seiner Erzählung (ich spreche vom Ich-Roman), noch immer will er anderen von sich mitteilen; aber da er sich an alle wendet, so ist das so gut, als wendete er sich an keinen, als spräche er mit sich selbst. Sein einstiges Ich wird ihm vollkommen zum Objekt, in das er sich kontemplativ versenkt, und in bezug auf das er die es umgebende Welt bewertet.

Eine Variante des Ich-Romans wäre der in Ricarda Huchs „Ludolf Ursleu“[1] verkörperte Typus, in dem der Erzähler nicht der eigentliche Held seiner Erzählung ist, sondern wo er von vorne herein die Rolle des Beobachters eingenommen hat. „Da ich gar keine zusagende Gesellschaft hatte, verlegte ich mich aufs Beobachten und beobachtete um so schärfer, als ich selbst in diesem Kreise so wenig Verständnis für meine Person fand“ (S. 55), so motiviert er einmal seinen Posten. Und „Ich . . . fühlte mich wie ein Weltweiser“, heißt es ein andermal, „der zwischen den flutenden Ereignissen steht, und nichts verurteilt, weil er alles versteht“ (S. 134). Aber Ludolf Ursleu ist dennoch mehr als ein Weiser; er ist — und das gibt seiner Erzählung den eigentümlichen Reiz — ein Mensch, der dem Untergang seines eigenen Hauses passiv zu-

[1] Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren. Stuttgart u. Berlin 1905.

Digitized by Google

sehen mußte, der sein starkes Geschlecht, einen nach dem anderen, vom Geschick ereilt sah, und der allein übrig blieb, um in stiller Klosterzelle der Erinnerung zu leben und diese Erinnerungen aufzuzeichnen. So wird die ganze Erzählung für uns, selbst da, wo die Gestalten auf dem Höhepunkte ihres Lebens stehen, von einer leisen, traurigen Musik begleitet, jede Vorstellung ist vereint mit der von dem einsamen Mönch, dem die Erinnerung an die Momente des Glückes besonders schmerzlich sind, weil er an das Ende der einstigen Herrlichkeit denken muß. (Vgl. S. 22, 76, 78.)

Verwandt ist dem Typus der Ich-Erzählung der der Erinnerungsnovelle, wie sie besonders Theodor Storm liebt. — Ein alter Mann sitzt in seinem Zimmer und sieht einen Mondstrahl über ein kleines Bild in schwarzem Rahmen fallen. „Elisabeth! sagte der Alte leise, und wie er das Wort gesprochen, war die Zeit verwandelt; er war in seiner Jugend[1]." Und nun zieht die Jugend dieses Alten in einzelnen Situationen oder Bildern an seinem Geiste vorüber. Er ist nicht derjenige, der uns von ihr erzählt, — der Dichter selbst nimmt das Wort und läßt uns durch das Medium der Erinnerung des alten Mannes dessen Schicksale miterleben. Daher gibt er nicht, wie der eigentliche Ich-Erzähler, der sein Leben bewußt als ein Ganzes überblickt, das Einzelne nur analysierend, sondern die einzelne Situation taucht vor uns in derselben Weise empor, wie vor dem Auge des Alten, und diese einzelnen Bilder werden allmählich für uns zu einem Ganzen.

Eine gewisse Ähnlichkeit in der Anlage mit der Erinnerungsnovelle besitzt Otto Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde"[2]. Auch hier wird damit ein-

[1] Immensee, Berlin 1857, S. 7.

[2] Zwischen Himmel und Erde, Werke, hrsg. von Bartels, Bd. 5.

Digitized by Google

gesetzt, daß ein alter Mann sich seiner Vergangenheit erinnert. (S. 7.) Aber die ganze folgende Erzählung erhebt durchaus nicht den Anspruch darauf, ein Ausdruck dieser Erinnerungen zu sein. Der Erzähler gibt uns die Ereignisse von seinem eigenen Blickpunkt aus und durchaus nicht sporadisch, wie Storm, sondern vollkommen zusammenhängend. Der Roman wäre ohne die Einkleidung genau dasselbe, wie mit ihr, so daß wir jene eigentlich nur als Einleitung betrachten können. Diese Form sei hier bloß als eine Übergangsform zu jener erwähnt, in der der Erzähler die bestimmte Rolle überhaupt fallen läßt.

Fragen wir uns nun nach dem Vorteil, den ein Erzähler dadurch erzielt, daß er die Rolle des Erzählenden an eine Gestalt seiner Dichtung selbst abtritt, so kann er nur darin bestehen, daß auf diese Weise seine Erzählung an Geschlossenheit gewinnt, indem alle Geschehnisse von vorne herein von einem ganz bestimmten Gesichtspunkt aus gesehen und beurteilt werden. C. F. Meyer rechtfertigt in einem Briefe an Paul Heyse sein Unterfangen, Dante die Geschichte von der Hochzeit des Mönchs erzählen zu lassen, damit, daß er in ihm den Repräsentanten des Mittelalters sieht. „Mein Dante am Herde ... ist eine typische Figur und bedeutet einfach Mittelalter[1].“ Ebenso führt der Dichter die Geschichte von Thomas Becket, dem Heiligen, der sich an seinem König für die Verführung der Tochter rächt, „nicht in unmittelbarer Darstellung vor, wo sie durch ihre Rätselhaftigkeit leicht verwirren könnte, sondern legt sie in den Mund eines schlichten und treuherzigen Schweizers, der sich von seinem unbeirrbaren Sittlichkeitsgefühl nicht ablenken läßt[2].“

[1] Briefe Conr. Ferd. Meyers, Leipzig 1908, Bd. 2, S. 340. — Vgl. S. Lublinski, Conrad Ferdinand Meyer, Sonntagsbeilage der Voss. Zeit. vom 29. Nov. 1908, S. 379.

[2] S. Lublinski, a. a. O., S. 378.

Digitized by Google

Notwendig ist indessen eine solche Rolle nicht, um den einheitlichen Standpunkt den Dingen gegenüber zu wahren. Der Erzähler kann auch die letzte Verkleidung fallen lassen und nun nichts weiter sein, als „Erzähler" schlechthin.

Es wurde oben bereits betont, daß mit diesem „Erzähler schlechthin" nicht ein bestimmter Schriftsteller gemeint ist[1], sondern daß durch ihn nur die erkenntnistheoretische Tatsache der Wahrnehmung der Welt durch ein betrachtendes Medium versinnbildlicht wird[2].

Wir kommen somit auf unseren Ausgangspunkt zurück. Der Rhapsode, so sahen wir, repräsentierte zugleich die historisch früheste und logisch erste Form des Erzählenden, die logisch erste, weil wir in dem Verhältnis eines mündlichen Erzählers zu gegenwärtigen Hörern den ursprünglichsten Typus des Erzählers überhaupt entdeckt haben. Diese Form kann aber auch gleichzeitig als die reinste („rein" hier nicht im bewertenden Sinne gebraucht), bezeichnet werden, weil sie diejenige ist, die übrig bleibt, wenn wir von aller Besonderheit abstrahieren.

Welches sind nun die Kennzeichen, die den Erzähler als solchen verraten? — Es soll hier nur ganz kurz auf die in die Augen fallendsten Merkmale hin-

[1] Selbst da, wo dies, wie z. B. bei Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, so scheinen möchte, weil sie sich selbst mit Nennung ihres Namens vorbringen (vgl. Jean Paul, Quintus Fixlein, Hempel, S. 165. — E. T. A. Hoffmann, Die Abenteuer der Sylvester-Nacht, Werke, hrsg. von Grisebach, Bd. 1, S. 279), handelt es sich doch mehr darum, daß sie sich selbst spielen, so daß diese Art der Darstellung unter die Rollenerzählungen zu rechnen wäre.

[2] Damit ist nun nicht gesagt, daß die besondere Individualität des Schriftstellers nicht den Gehalt seiner Dichtung bestimmt haben solle, in derselben Weise, wie sie dies beim Dramatiker tut. Sie ist dann aber, eben wie beim Dramatiker, in der Dichtung aufgegangen und nicht mehr getrennt von dieser herauskennbar.

Digitized by Google

gewiesen werden, da ihre Darstellung im einzelnen die Hauptaufgabe dieser Arbeit bildet.

Zunächst: Der Erzähler bezeichnet sich selbst als solchen[1]. Er wendet sich ferner an den Leser, als an denjenigen, für den er die betreffenden Begebenheiten erzählt[2]. Er faßt sodann dementsprechend sich selbst und den Leser zu einer Einheit zusammen und weist in dieser Form auf bereits Bekanntes: „Wie wir wissen[3]." Die Gestalten seiner Erzählung bezeichnet er nun als unsern „Helden"[4], unsern „Freund"[5], er begleitet ihr Geschick mit Ausrufen der Teilnahme, wie „leider"[6], „ach"[7], „oh!"[8] oder er verrät durch Humor und Ironie, daß er sich nicht mit ihnen auf eine Stufe stellt, sondern daß er einen Standpunkt über ihnen einnimmt. Auch das attributive Adjektiv ist in diesem Zusammenhang daraufhin zu beachten, wieweit es Tatsachen oder Werturteile ausdrückt. Es ist durchaus nicht gleichgültig für den Stil eines Schriftstellers, ob er seinen Substantiven die Bezeichnungen „klein"[9], „schlank"[10],

[1] Vgl. Rosegger, Der Gottsucher, Wien, Pest und Leipzig 1883, S. 5, 101.

[2] Vgl. u. a. Goethe, Lehrjahre, Buch 2, Kap. 1, Werke, Bd. 17, S. 83. — Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, Berlin 1843, S. 23. — Jean Paul, Quintus Fixlein, Berlin (Hempel), S. 61. — Mörike, Maler Nolten, Stuttgart 1893, S. 29, 89, 103.

[3] Raabe, D. Hungerpastor, Berlin 1892, S. 14.

[4] Goethe, Lehrjahre, Buch 1, Kap. 8, Werke, Bd. 17, S. 32. — Freytag, Soll u. Haben, Leipzig 1870, Bd. 1, S. 3, 16, 18 usw.

[5] Lehrjahre, Buch 1, Kap. 13, Werke, Bd. 17, S. 49; Buch 1, Kap. 14, S. 59. — Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, a. a. O. S. 14, 35. — Stifter, D. Haidedorf, Studien, Bd. 1, Berlin, Bibliograph. Anstalt, S. 126.

[6] Goethe, D. Wahlverwandtschaften, Teil 2, Kap. 13, Werke, Bd. 21, S. 262.

[7] Jean Paul, Titan (Kürschner), S. 30, 48, 49.

[8] ebenda, S. 65, 66.

[9] Paul Heyse, L'Arrabiata, Novellen, Auswahl fürs Haus, Berlin 1890, S. 5.

[10] ebenda, S. 5.

Digitized by Google

„jung“[1] beilegt, oder ob er sie als „schön“[2], „heilig“[3] und „gut“[4] kennzeichnet. Im ersten Falle weist er auf objektive, von jedem gleichmäßig wahrnehmbare Eigenschaften hin, im zweiten gibt er ein Urteil ab und kennzeichnet sich dadurch als den Urteilenden.

Mit den oben behandelten Formen der Darstellung ergeben sich nun die mannigfachsten Kombinationen. Zunächst geschieht es, daß der Erzähler, nachdem er anfangs bloß als solcher aufgetreten ist, sich im weiteren Verlauf des Buches als Mitspielender entpuppt. So führt Jean Paul in seiner „Unsichtbaren Loge“ eine neue Person ein und bekennt gleichzeitig, daß er selbst diese neue Person sei[5].

Das Medium, durch das die Geschehnisse reproduziert werden, braucht aber nicht bloß ein einziges zu sein; die Dinge können auch von mehreren Beobachtern wiedergegeben, und dadurch von verschiedenen Seiten beleuchtet werden. Man denke z. B. an die sehr verbreitete Form der Erzählung, in der eine Begebenheit scheinbar einer Quelle nacherzählt wird. Schon der mittelalterliche Epiker berichtet von einer älteren „Mähre“[6]. Cervantes schöpft die Abenteuer Don Quixotes aus der Quelle des „weisen Cid-Hamet-Ben-Egeli“[7]. Wieland benutzt zu seinem „Agathon“ sowohl eine alte Urkunde, wie auch das Tagebuch seines Helden[8].

[1] ebenda, S. 5.
[2] Jean Paul, Titan, a. a. O., Bd. 1, S. 46.
[3] ebenda, S. 12.
[4] ebenda, S. 140.
[5] D. unsichtbare Loge, Berlin (Hempel), S. 85.
[6] Vgl. Hartmann v. Aue, D. arme Heinrich, Vers 30 ff. — Wolfram v. Eschenbach, Parzival, hrsg. von Karl Lachmann, S. 4, Vers 9.
[7] Don Quixote, Stuttgart 1838, Bd. 1, Buch 3, Kap. 15, S. 151.
[8] Agathon, Leipzig 1794, Bd. 1, S. 30, 59f.

Digitized by Google

Und noch heute begegnet uns diese Form in Roseggers „Gottsucher“[1].

Der Blickpunkt den Dingen gegenüber ist, wie gesagt, auf diese Weise ein mehrfacher. Und wir erhalten meist, um uns Schillerscher Termini zu bedienen, die Ereignisse gleichzeitig durch ein naives und ein sentimentalisches Medium. Die Quelle gibt den einfachen Bericht, — der Nacherzähler schmückt diesen mit seinen eigenen Gefühlen und Urteilen aus. Aber er kann auch umgekehrt, wenn sein, des modernen Menschen, Gefühl keine Worte mehr findet, nur den einfachen Bericht sprechen lassen, um die starke Wirkung für den Leser noch zu erhöhen. So bei Rosegger. Die Gemeinde von Trawies hat einen der Ihren durchs Los dazu bestimmt, den tyrannischen Pfarrherrn zu ermorden. Nach geschehener Tat wird, da man dem Täter zur Flucht verholfen, die ganze Gemeinde gestraft, indem alle in nächtlicher Kirche aus einer zu Häupten des Ermordeten aufgestellten Urne ein umhülltes Getreidekorn ziehen müssen. Zwölf unter den Körnern sind schwarz; wer sie ergreift, wird innerhalb drei Tagen hingerichtet. — Rosegger läßt der Menge diesen furchtbaren Befehl durch den Oberrichter verkünden. Und er fährt dann fort: „Jetzt schrillte ein Schrei aus der Menge auf, und die Leute fuhren durcheinander, ‚als wie Schafe im Stall, da der Dieb nach seinem Opfer hascht‘, besagt die Handschrift, ‚sie sind aufgefahren und haben den himmlischen Herrn gerufen, gerüttelt haben sie an der Pforten, als wenn die Vesten sollten wanken, sie sind an die Wand gestoßen und haben wollen ihre Köpfe vergraben in das Gemäuer und haben so grausamblich den höllischen Erbfeind angerufen, das selbsten die Priesterschaft davor erbebet[2].“ — Und

[1] Der Gottsucher, S. 15, 137. [2] ebenda, S. 136.

Digitized by Google

etwas weiter heißt es: „Der Erzähler hätte vergebens nach Farben gesucht, um die Verzweiflung zu malen, von der er die Männer bei diesem Rundgange befallen zu sein wähnte, aber die Urkunde belehrt kurz und trocken: ‚Alsdann sie gesehen, es kunnt nit anders seyn, sind sie gegangen und hat Männiglich erwogen: Trifft es mich, so rait ich es für das Sterben ab'." (S. 137.)

Ist die Quelle des Erzählers solch ein altes Dokument, das sich schon in der Sprache von der seinigen auffallend unterscheidet, so werden dadurch die Ereignisse für uns in nebelhafte Ferne gerückt, und zwar durch den Kontrast mit der Gegenwart in noch stärkerem Grade, als wenn wir nur das alte Dokument selbst läsen und uns ganz in dessen Geist einzufühlen strebten.

Dabei muß nun unterschieden werden, was an einer solchen Doppelerzählung das Wesentliche ist, die Quelle selbst oder deren Nacherzählung. Der mittelalterliche Epiker erwähnt die alte Mähre nur gelegentlich, erzählt aber im übrigen mit seinen eigenen Worten, ebenso Wieland im „Agathon". Bei Rosegger wurde hin und wieder das Dokument direkt zitiert, aber doch so, daß die Erzählung des modernen Dichters im Vordergrunde steht. Es kann sich nun aber auch um bloße Veröffentlichung eines Werkes aus anderer Feder handeln, in dem der „Herausgeber" nur stellenweise selbst das Wort ergreift. So bringt z. B. Clemens Brentanos „Godwi" im ersten Bande Briefe, von denen es dann im zweiten Bande heißt, daß er sie auf Wunsch eines im Buche vorkommenden Herrn Römer herausgegeben habe[1]. Oder die ganze, als „mein Geheimnis" in Form eines Ich-Romans geschriebene Geschichte der „letzten

[1] Godwi oder d. steinerne Bild der Mutter, Bremen 1802, Bd. 2, S. XX.

Digitized by Google

Reckenburgerin" wird von dem Herausgeber einfach ohne jede weitere Zwischenbemerkung gebracht, nachdem er sie zuerst im eignen Namen eingeleitet hat. Hier ist nicht das Gleiche von verschiedenen Seiten beleuchtet, sondern der ganze Erzählungsstoff ist in den Bericht des Herausgebers und die eigene Erzählung der Heldin aufgeteilt. Am bekanntesten ist diese Form durch Goethes „Werther", in dem der Erzähler in dem Augenblick selbst das Wort ergreift, da der Held von seiner Leidenschaft zu sehr gefangen genommen ist, um die Verhältnisse noch ruhig überschauen und, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, objektiv darstellen zu können[1].

Noch komplizierter wird der Fall dort, wo es sich nicht nur um Herausgeber und eine Quelle, sondern um deren mehrere handelt. Ein Beispiel dafür bietet E. T. A. Hoffmanns „Kater Murr". Wir erhalten hier durcheinander die Selbstbiographie des Katers und die Biographie des Kapellmeisters Kreisler. Beide berühren sich miteinander. Ja, einmal wird uns die gleiche Situation sogar doppelt, von zwei verschiedenen Blickpunkten aus, erzählt[2]. Dazwischen macht nun der Herausgeber gelegentlich seine Randglossen[3], so daß uns die Dinge von drei verschiedenen Seiten aus beleuchtet erscheinen.

Können wir hier die drei Blickpunkte als einander koordiniert bezeichnen, so möchte ich nun noch einen Fall erwähnen, wo sie als subordiniert erscheinen, d. h. wo der Blickpunkt des zweiten Erzählers den des dritten umfaßt, und der des ersten den der beiden übrigen.

---

1 Vgl. Erich Schmidt, Richardson, Rousseau u. Goethe, Jena 1875, S. 136f.

2 Werke, hrsg. von Grisebach, Bd. 10, S. 17 u. 28.

3 Vgl. daselbst S. 238, 294, 349.

Digitized by Google

Es findet sich diese Technik in Th. Storms „Schimmelreiter"[1]. Die Erzählung beginnt: „Was ich zu berichten beabsichtige, ist mir vor reichlich einem halben Jahrhundert im Hause meiner Urgroßmutter, der alten Frau Feddersen, kund geworden, während ich, an ihrem Lehnstuhl sitzend, mich mit dem Lesen eines in blaue Pappe eingebundenen Zeitschriftenheftes beschäftigte. ... Es war im dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts an einem Oktober-Nachmittage — so begann der damalige Erzähler — als ich bei starkem Unwetter auf einem nordfriesischen Deich entlang ritt." (S. 9.) Der erste Erzähler findet also in einer alten Zeitschrift eine Geschichte, in der wiederum ein Erzähler auftritt. Dieser kommt nun in ein friesisches Haus, in dem ihm ein alter Mann (also der dritte Erzähler) die Geschichte vom Schimmelreiter erzählt.

Man hat ein Gefühl wie beim Öffnen eines Pakets, das eine große Schachtel enthält, die eine kleinere beherbergt, diese wiederum eine noch kleinere, und in der dritten findet sich erst der Inhalt der Sendung. — Auch hier handelt es sich um eine Rahmenerzählung. Genau wie in C. F. Meyers „Hochzeit des Mönchs" wendet sich der Erzähler, zuweilen den Faden der Begebenheiten unterbrechend, an bestimmte Zuhörer. (S. 80, 83.) Worauf es aber an dieser Stelle ankommt, ist, daß die Ereignisse ihren Weg durch drei Medien genommen haben, ehe sie zu uns gelangen.

Hiermit verlassen wir die Formen der Darstellung, in denen ein oder mehrere Erzähler uns von vergangenen Ereignissen berichten und wenden uns denjenigen zu, in denen der Dichter eine solche Mittlerrolle absichtlich zu vermeiden sucht, die sich also mehr der dramatischen Technik nähern und nach Otto Ludwig die Existenz

[1] Der Schimmelreiter, Berlin 1894.

Digitized by Google

des eigentlichen Dramas bereits voraussetzen. Das Kennzeichen der ganzen nun folgenden Gruppe ist also, daß die Begebenheiten in ihr nicht als erzählt, sondern als unmittelbar erlebt wirken sollen. Die Frage: „Wer ist der Erzähler?" erledigt sich hier eigentlich schon durch die Antwort: „Er existiert gar nicht", oder vielmehr, da dies bei einer Erzählung, die sich immerhin überhaupt noch in etwas vom Drama unterscheidet, ein Unding wäre, — er wünscht nicht zu existieren, er will uns zwingen, nach Möglichkeit seine Gegenwart zu vergessen.

Zunächst seien einige Formen erwähnt, die überhaupt kaum dem erzählenden Genre zuzurechnen sind, und die demgemäß eine Mittelstellung zwischen epischer und dramatischer Kunst einnehmen: der Briefroman und das Tagebuch[1]. Was uns hier an diesen Formen interessiert, ist, daß in beiden übereinstimmend der Blickpunkt in den Gestalten der Dichtung selbst liegt, daß aber das Tagebuch die Dinge von einem, der Briefroman dagegen von mehreren Blickpunkten aus sehen läßt[2]. Wir haben es also auch hier, gerade wie beim Ich-Roman, mit Medien zu tun, die uns die Dinge in bestimmter Färbung sehen lassen, nur daß es sich dort um einen Erzähler handelte, der von seinem eigenen Leben, das ihm selbst zum Objekt geworden, berichtet, der also den Helden seiner Erzählung nicht viel anders betrachtet als dies der Er-Erzähler tut,

[1] Vgl. Dicht. u. Wahrh., Teil 3, Buch 13, wo Goethe seine Art des stillen Zwiegesprächs mit fingierten Personen dem Briefwechsel vergleicht und darüber aussagt, daß diese Form nicht zu den dramatischen gerechnet zu werden pflegt, aber doch mit ihnen große Verwandtschaft habe.

[2] Vgl. Erich Schmidt (Richardson, Rousseau u. Goethe, a. a. O., S. 133), der darauf hinweist, daß der Werther mehr Tagebuch als Brief sei, da er eigentlich zu sich selbst spreche und da die Briefe seines Freundes nur erwähnt werden.

Digitized by Google

während hier die Berichtenden noch mitten in den Ereignissen drin stehen. Allerdings läßt sich ein Unterschied machen zwischen Gefühlen und Erlebnissen, die Brief- und Tagebuchschreiber im Augenblick des Niederschreibens haben, wo also die Schrift nur das gesprochene Wort als unmittelbaren Affektausdruck ersetzt, und solchen, die sie gehabt haben, und die sie nachträglich aufzeichnen[1]. Immerhin aber ist die Entfernung von den Geschehnissen hier lange nicht die gleiche, wie beim Ich-Erzähler. Schon die fortlaufende Form bringt es mit sich, daß die Vergangenheit meist nicht weiter zurückreichen wird, als bis zu den letzten Aufzeichnungen[2], und daß vor allen Dingen die Ereignisse noch nicht ihren Abschluß erreicht haben und infolgedessen nicht übersehen, sondern nur einzeln erfaßt werden können.

Hinsichtlich des Blickpunktes ganz nahe verwandt ist diesen Formen diejenige Form der Erzählung, in der alle Dinge durch das Medium des gegenwärtigen Helden geschaut werden, eine Erzählungsform, die Spielhagen als die einzig richtige empfiehlt, wenn er sagt: „Der Held ist nämlich gewissermaßen das Auge, durch welches der Autor die Welt sieht, in diesem Roman wenigstens, in diesem Stadium seiner Entwicklung wenigstens, und wenn das zu viel gesagt ist, meistens wird es nicht zu viel sein — so ist der Held doch ganz sicher der Gesichtswinkel, unter welchem uns der Autor das Stück Menschentreiben, das er aus

[1] Vgl. Th. Lipps, Grundlegung der Ästhetik, Hamburg u. Leipzig 1903, S. 500.

[2] Ich spreche hier natürlich nur von solchen Briefen und Tagebüchern, in denen sich eine Handlung abspielt. Vollkommen zeitlose Reflexionen gehören überhaupt nicht in das Gebiet der pragmatischen Dichtung und dürften eher der Gedankenlyrik beizuzählen sein.

Digitized by Google

dem Ganzen ausschneidet, gerückt hat, unter dem er wünscht, daß wir es betrachten möchten." (Beiträge zur Theorie und Technik, S. 72.)

Für kleine Novellen eignet sich diese Form der Darstellung sicherlich sehr gut. Gerhard Hauptmanns „Apostel"[1] z. B. versetzt den Leser vollkommen in die Seele eines allmählich dem religiösen Wahnsinn verfallenden Menschen hinein. Wir sehen alles nur mit seinen Augen. Daß er tatsächlich verrückt wird, merken wir bloß an dem Inhalt seiner Vorstellungen (er bildet sich ein, der Heiland zu sein) und daran, daß er ein Kribbeln im Kopfe spürt. Wenn er hört, daß ein Kind aus der Menge bei seinem Anblick „Der Herr Jesus" flüstert, so sehen wir die fixe Idee in ihm wachsen und sehen zugleich die Quelle, die sie nährt. Der Dichter selbst sagt uns kein Wort davon, daß sein Held dem Wahnsinn verfällt; mit dem Augenblick, wo wir selbst vollkommen in dessen Vorstellungswelt lebten, würden wir es wohl kaum erfahren. Der Dichter rechnet hier damit, daß sein Leser bei aller Einfühlung in die dichterische Gestalt eben nicht verrückt ist, sondern daß er trotzdem den Maßstab des normalen Menschen anlegt. — Einen noch extremeren Fall liefert Arthur Schnitzlers Novelle „Leutnant Gustl"[2]. Hier wird überhaupt nicht mehr erzählt, sondern wir erleben das Schicksal des jungen österreichischen Leutnants, der in einem Konzert von einem Schlächtermeister beschimpft wird, und der infolgedessen die Verpflichtung fühlt, sich am nächsten Morgen zu erschießen, unmittelbar mit, indem die ganze Erzählung in einen stummen Monolog des Leutnant Gustl aufgelöst wird. Alle seine Beobachtungen, Erlebnisse, Gefühle und Gedanken haben wir aus erster Hand. Ja,

1 Der Apostel, Berlin 1892,
2 Leutnant Gustl, Berlin 1901.

Digitized by Google

der Dichter identifiziert uns bis zu einem solchen Grade mit seinem Helden, daß er uns auch nicht einen Moment ohne ihn läßt, und daß in dem Augenblick, wo der Leutnant einen gewissen Zeitabschnitt verschlafen hat und nicht weiß, wie lange er geschlafen, wir dies ebensowenig wissen, wie der Held selbst. (S. 54.)

Die beiden soeben angeführten Dichtungen geben uns, wie dies ja im Wesen der Novelle liegt, nur einen ganz kleinen Ausschnitt des Lebens, und, — worauf es hier vor allem ankommt, — sie erwecken in uns überhaupt nur das Interesse für die eine Gestalt, mit der wir uns zu identifizieren gezwungen werden. Alles übrige hat nur Wert für uns, so weit es den Helden der Dichtung berührt. Ganz anders aber liegt der Fall im großangelegten Roman. In ihm kann wohl eine Gestalt im Mittelpunkt stehen, aber wir interessieren uns auch für die sie umgebende Welt, und diese nimmt einen viel zu breiten Raum ein, als daß sie uns durch das Medium eines in voller Aktion befindlichen Menschen allein zum Bewußtsein gebracht werden könnte. Der Held, der reichlich durch das Erleben seines eigenen Schicksals in Anspruch genommen ist, kann, ohne daß wir es peinlich empfinden, nicht auch noch bei allen Ereignissen als Zuschauer dabei stehen, um uns auf diese Weise von den Dingen zu unterrichten[1]. Aber auch sein eigenes Schicksal werden wir, sobald es den

[1] Man vergleiche damit die Form der Ich-Erzählung, in der zwar auch der Held Blickpunkt, aber nicht für die gegenwärtigen, sondern für die vergangenen Dinge ist. Hier kann er sehr gut von dem erzählen, was er nicht unmittelbar miterlebt hat, weil die Voraussetzung besteht, daß er es im Laufe der Zeit von anderen erfahren haben kann. Nur darf er die entfernten Geschehnisse dann nicht so darstellen, als sei er dabei gewesen, sondern nur so, wie er sie durch Dritte gehört haben kann, eine Regel, die z. B. Keller in seinem „Grünen Heinrich" nicht immer befolgt (vgl. daselbst, Bd. 2, S. 224ff.).

Digitized by Google

Helden überwältigt, durch ihn selbst nicht in der richtigen Beleuchtung erblicken. Sah sich doch darum Goethe veranlaßt, gegen den Schluß seines „Werther" dem leidenden Helden das Wort zu entziehen und es selbst als Herausgeber zu ergreifen.

Scherer tadelt anläßlich seiner Besprechung von Spielhagens Roman „Platt Land" die Technik des Blickpunktes durch den Helden mit der Begründung, daß wir durch sie gezwungen würden, alle Ereignisse durch den Geist eines wenig bedeutenden Menschen wahrzunehmen[1]. Aber nicht dies scheint mir der wesentlichste Mangel zu sein. Auch der „Grüne Heinrich", „Ludolf Ursleu" und „Hans, der Armbruster" in Meyers „Heiligem" sind keine eigentlich bedeutenden Persönlichkeiten. Aber sie stehen über der Welt, die sie uns schauen lassen. Die Entfernung von den Dingen hat sie gelehrt, Wichtiges von Unwichtigem zu scheiden, hat ihnen vor allen Dingen ihr eigenes Leben oder das anderer zu einem Objekt der Kontemplation gestaltet. Mit dem Augenblick aber, wo wir nicht mehr das Vergangene im Spiegel eines gegenwärtigen Mediums erblicken sollen, wo wir es also nicht mit einem Betrachtenden, sondern mit einem im Moment Erlebenden zu tun haben, wird der reine Spiegel getrübt, und wir sehen die Dinge in verzerrter Gestalt.

Tatsächlich haben auch weder Spielhagen in „Platt Land" noch Johannes Schlaf in seinem die gleiche Technik anstrebenden Roman „Die Suchenden"[2] ihren Blickpunkt konsequent innegehalten. So bezieht z. B. Spielhagen zunächst alle Ereignisse mit einer nur allzu merklichen Absichtlichkeit auf seinen Helden. Hat

[1] Scherer, Zur Technik der modernen Erzählung, Dt. Rundschau, Bd. 20, Juli-Sept. 1879, S. 156.

[2] Die Suchenden, Berlin 1902.

Digitized by Google

Spielhagen einmal im eigenen Namen gesprochen, dann folgt sicherlich zum Schluß eine Stelle wie: „Gerhard hatte, ein aufmerksamer Beobachter, abseits gestanden an einer Stelle zwischen den Büschen, von der er so ziemlich alles sehen konnte, ohne selbst gesehen ... zu werden[1]. Oder: „Gerhard hatte Zeit, diese Beobachtungen und Betrachtungen zu machen." (S. 91.) Oder: „So empfand Gerhard." (S. 390.) Was wir aus der Vorgeschichte erfahren, darf nur vom Helden selbst erzählt (S. 116ff.) oder diesem erzählt werden (S. 194f.), und was ihm vorenthalten wird, davon erfahren auch wir noch nichts. (S. 28, 94, 104.) — Aber dann vergißt der Autor doch zuweilen seinen Helden. Er erzählt uns Dinge, die dieser nicht sehen konnte (S. 36, 78f.), ja, er vergißt sich sogar zuweilen soweit, die von ihm so leidenschaftlich bekämpften eigenen Zwischenbemerkungen, freilich nur ganz versteckt, zwischen seine Erzählung zu streuen. Z. B. „Es denkt sich besser nach, wenn.." (S. 88.) „Mit jenem Zauber, den nur das Herz des Liebenden fühlt." (S. 88.) — Ähnliche Abweichungen von dem zunächst streng innegehaltenen Blickpunkt des gegenwärtigen Helden finden sich auch in Schlafs „Suchenden". (S. 296, 302.)

Wenn ich es hier zu zeigen unternahm, daß Autoren die Aufgabe, die sie sich selbst gestellt, nicht streng durchführen, so tat ich das nicht, um Splitterrichterei zu treiben, sondern um an Beispielen zu demonstrieren, wie schwer es ist, im Roman großen Stils den Blickpunkt in einen gegenwärtig Beteiligten zu verlegen.

Welche Mittel aber bleiben dem Schriftsteller, der sowohl dies wie die Einmischung des Erzählers vermeiden will, dann noch übrig? — Zunächst eins, das ich als entschieden unkünstlerisch bezeichnen möchte,

[1] Platt Land, Leipzig 1897, S. 53.

Digitized by Google

da es den Leser fortwährend hin und her wirft und ihm den Boden unter den Füßen wegzieht: Der Schriftsteller mutet dem Leser zu, in jedem Augenblick die Welt aus den Augen eines anderen zu sehen. Paul Lindaus Roman „Arme Mädchen“[1] bietet dafür ein typisches Beispiel. Hier werden wir gezwungen, uns vollkommen in die Heldin hineinzuversetzen, die im Begriffe steht, sich das Leben zu nehmen. Wir stehen mit ihr auf der Brücke, springen mit ihr in den Fluß, sind mit ihr unter Wasser, um dann, im letzten Augenblick, als ihr das Bewußtsein schwindet, plötzlich ans Ufer förmlich zurückgeschnellt zu werden und nun mit den Augen des Berliner Bürgers von oben herab Zeuge des schrecklichen Vorganges zu werden. (Bd. 2, S. 364ff.) Es leuchtet ein, daß diese Technik besonders störend da wirkt, wo der Blickpunkt innerhalb einer Situation umspringt, so daß wir z. B. in einer Liebesszene jetzt eine Frau mit den Augen des Mannes, und im nächsten Augenblick den Mann mit den Augen der Frau zu sehen veranlaßt werden.

Neben solchem ganz planlosen Wechsel des Blickpunktes gibt es nun aber auch einen bewußten Wechsel, der etwas von der Regelmäßigkeit eines schwingenden Pendels an sich hat, und der das Gefühl eines bestimmten Rhythmus in uns erweckt. Wir fanden ihn bereits in der halbdramatischen Form des Briefromans. Er begegnet uns in der echten Erzählung in Schnitzlers Novelle „Sterben“[2]. Die seelischen Erlebnisse, die sich in einem jungen Dichter, dem der Arzt nur noch ein Jahr Leben gegeben hat und in dessen Geliebter während dieses Jahres abspielen, werden in der Weise geschildert, daß Schnitzler in regelmäßigem Wechsel ein-

[1] Arme Mädchen, Berlin u. Stuttgart (Spemann).
[2] Sterben, Berlin 1895.

Digitized by Google

mal in sein, dann wieder in ihr Inneres hinabsteigt, und durch genaue Analyse aufdeckt, was dort vorgeht. Also die gleiche Situation, von zwei Seiten beleuchtet. Der Autor versetzt uns hier jedesmal dergestalt in seine Personen hinein, daß wir nur von dem erfüllt sind, was diese bewegt. Auch uns wird neben diesem einen alles andere absorbierenden Ereignis das übrige gleichgültig, so daß wir kaum wissen, wie die Menschen, um die es sich handelt, aussehen.

Alle bisher berührten Formen — ob sich durch sie der Erzähler mit darstellt und sein Auge es ist, durch das wir die Dinge wahrnehmen, oder ob er diesen Posten an die Handelnden selbst abtritt — hatten letzten Endes noch ein Gemeinsames: Die Geschehnisse wurden uns durch ein Medium vermittelt. Nun aber handelt es sich um eine Form oder Auffassungsweise, die von einem Medium in jeglicher Gestalt abstrahieren und die Dinge so geben möchte, „wie sie sind", — es ist der Naturalismus.

Ehe ich zu der speziellen Bedeutung dieser Richtung für die Erzählungstechnik komme, soll sie in ihrer Beziehung zur allgemeinen Welt- und Kunstanschauung betrachtet werden. — Wenn Georg Brandes von dem Naturalismus in England spricht[1], so meint er damit in erster Linie keine neue Kunstanschauung, sondern eine Richtung, die im weitesten Sinne des Wortes als ethisch zu bezeichnen ist, d. h. die in einer Tendenz zum Natürlichen gipfelt. Diese Tendenz äußert sich in der sogenannten „See-Schule" als Liebe zur eigentlichen Natur, zu Kindern, Tieren und einfachen Menschen. Sie wird in Scott völkerpsychologisch, indem sie den Menschen als Kind einer Rasse und eines Zeit-

[1] Hauptströmungen der Lit. d. 19. Jh.s, Leipzig 1894, Bd. 4, „Der Naturalismus in England".

Digitized by Google

alters erfaßt. Keats predigt ein Naturevangelium und natürliche Rechte, Shelley ergibt sich pantheistischer Naturschwärmerei, und Byron vertritt die „individuelle Leidenschaft". (S. 259ff., 379f.) Es handelt sich also um eine Tendenz, wie sie Rousseau gepredigt, wie sie Sudermann in seinem Katzensteg und Ibsen in den „Stützen der Gesellschaft" vertreten haben[1].

Will sich nun diese Gesinnung in künstlerische Tat umsetzen, so fragt es sich zunächst: welche Lebensgebiete wählt sie sich zur Darstellung? Die Antwort müßte lauten: Die ganze Natur. Mit dem Augenblick, da die Natur als solche einen absoluten Wert repräsentiert, gilt es auch, sie überall zu entdecken, ihr allenthalben gerecht zu werden und etwa mit Conrad Alberti in dem Tode des größten Helden keinen höheren dichterischen Stoff zu erblicken, als in den Geburtswehen einer Kuh[2]. Tatsächlich aber bleibt der Naturalismus bei dieser äußersten Konsequenz nicht stehen, sondern er trifft dennoch eine Auswahl unter den Dingen, die er der künstlerischen Behandlung für würdig erachtet, und zwar zugunsten des Häßlichen und Alltäglichen. Der Tod des größten Helden wird den Geburtswehen einer Kuh nicht bloß gleichgestellt, sondern er muß ihnen unterliegen. — Diese Stellungnahme ist psychologisch erklärlich aus der Opposition, in der sich die naturalistischen Dichter gegen jene fühlten, denen ausschließlich das große und schöne Sujet ein würdiges gewesen. Abgesehen davon, daß dies sich häufig nur in der Phantasie des Dichters befindet, also nach naturalistischer Auffassung überhaupt nicht der Wirklichkeit

1 Vgl. Veit Valentin, D. Naturalism. u. seine Stellung in der Kunstentwicklung, Kiel u. Leipzig 1891, S. 24ff.

2 Vgl. Eugen Wolff, Zola u. d. Grenzen von Poesie u. Wissenschaft, Kiel u. Leipzig 1891, S. 31.

Digitized by Google

angehört, begegnen sie ihm auch deshalb mit einem gewissen Mißtrauen, weil es die Natur nicht rein, d. h. ausschließlich wiedergibt, weil bei seiner Erfassung noch ein anderer Gesichtspunkt als der des Natürlichen maßgebend wird. — Daneben besteht nun innerhalb des Naturalismus die Tendenz, unter Wirklichkeit das in der Gegenwart Wirkende zu verstehen, und deshalb die zeitgenössischen Probleme in ihren Kreis zu ziehen. Sind die Gegenstände, mit denen sich diese Probleme befassen, zuweilen unschön, so ist es auch hier wohl nicht das Unschöne um seiner selbst willen, was zur dichterischen Produktion reizt, sondern — so wird offenbar gefolgert — das, was uns problematisch geworden ist, was wir zu beseitigen wünschen, ist seinem Wesen nach etwas Unschönes; es wird uns aber zum dichterischen Stoff, eben weil es ein Problem für uns bedeutet, weil es die in der Gegenwart wirkenden Kräfte in Bewegung setzt. Hierher gehört in erster Linie die Jugenddichtung Gerhard Hauptmanns mit ihrer Behandlung der sozialen Frage in den besonderen Ausgestaltungen von Alkoholismus und Vererbung. — Die „Wirklichkeit" aber, so meint nun der Naturalist weiter, ist auch das einzige, was im Dichter ein großes, starkes Gefühl zu erwecken vermag. Denn die Gestalten aus Geschichte und Traumwelt sind konventionell übernommen, man nähert sich ihnen nur durch Anempfindung. Es ist Arno Holz, der dieser Auffassung besonders beredten Ausdruck verleiht, wenn er sagt:

Ich lache, wollt ihr bösen Blicks
Verjährten Tand modern staffieren,
Und himmelbläulich phantasieren
Vom Waldgnom und vom Wassernix.

Ich lache, zählt ihr eins, zwei, drei
Die Kugeln, die ihr nie verschossen,

Digitized by Google

Die Tränen, die ihr nie vergossen,
Ein jeder Zoll ein Papagei ...

Nein, mitten nur im Volksgewühl,
Beim Anblick auf die großen Städte,
Beim Klang der Telegraphendrähte
Ergießt ins Wort sich mein Gefühl[1].

Der Begriff „Naturalismus" erhält also hier einen neuen Sinn durch die Betonung des wirklichen, natürlichen Gefühls, einen Sinn, den schon der ethische Naturalismus betonte, nur daß jetzt das natürliche Gefühl an bestimmte Bedingungen hinsichtlich der Stoffwahl des Dichters gebunden erscheint.

Die meisten der hier angedeuteten Gesichtspunkte finden sich bereits bei Zola, dem Begründer der ganzen Richtung. Auch er betont den Zusammenhang des Menschen mit der ihn umgebenden Natur oder weiter gefaßt, mit dem Milieu[2]; auch er macht einen Gegensatz zwischen der Welt der Phantasie und Geschichte und dem der Wirklichkeit (S. 29, 115, 206), und auch er empfiehlt die banalen Stoffe als die typischeren. (S. 208.) Bei Zola taucht aber auch schon das Wort auf „la nature ... telle qu'elle est". (S. 208.) Und damit kommen wir zu der Auffassung des Naturalismus, die uns hier im Hinblick auf die Erzählungstechnik wesentlich interessiert.

Wir sahen, es handelte sich einmal um den Naturalismus als ethische Tendenz, weiter um die Bestimmung des für den Dichter brauchbaren Stoffgebietes. Jetzt entsteht die Frage: In welcher Weise haben wir diesen Stoff anzusehen, um den Forderungen des Naturalismus zu entsprechen? Wir nähern uns damit dem Gebiete der Erkenntnistheorie.

[1] Arno Holz, D. Kunst. Ihr Wesen u. ihre Gesetze, Berlin 1891, S. 17ff.

[2] Zola, Le roman experimental, Paris 1880, S. 14, 151, 228, 229.

Digitized by Google

Wer die Dinge so betrachtet wissen will „wie sie sind", der geht von der Annahme aus, daß sie sich dem betrachtenden Geiste auch so darbieten, mit anderen Worten, daß die Dinge gleichzeitig „das Ding an sich" repräsentieren. Der Vertreter dieses Standpunktes ist also philosophisch „naiver Realist"[1]. Der eine, oft zitierte Satz Zolas vom „tempérament", durch das der Romanschriftsteller „un coin de la nature" wahrnehme (a. a. O., S. 111), darf uns dabei nicht irre führen. Dieser Satz nimmt einen verschwindenden Raum gegenüber Aussagen ein, die im Widerspruch zu ihm stehen, und ist durchaus einschränkend gebraucht. (S. 52.) Sein Sinn ist etwa der: Wir können zwar nicht aus unserem individuellen Temperament heraus, aber wir sollen uns doch so viel wie möglich bemühen, von ihm zu abstrahieren. — Zola hat dies Temperament stark in sich gefühlt und es in seine Werke überfließen lassen. Aus dieser Tatsache bemüht sich Georg Brandes nachzuweisen, daß Zola wider seinen eigenen Willen kein Naturalist gewesen sei,[2] und deshalb bestreitet ihm auch Arno Holz seine Berechtigung, sich einen Naturalisten zu nennen. (a. a. O., S. 133.) An dieser Stelle aber kommt es nur auf das an, was der Theoretiker Zola meint, wenn er das Wort „Naturalismus" ausspricht, und da spielt für ihn das Temperament eine sehr untergeordnete Rolle. Was Zola will, ist „Vollständigkeit". (a. a. O., S. 149, 151, 207.) Der Künstler hat keine andere Aufgabe als der Mann der Wissenschaft. (S. 49.) Wie dieser ist er ein Experimentator. (S. 52.) Das Stück Natur, das der Romanschriftsteller sich zur Schilderung

[1] Vgl. Friedrich Rudolph, D. Welt des Sichtbaren in ihrer Darstellung bei Jeremias Gotthelf, Inaug.-Diss. (Basel), Bern 1906, S. 87.

[2] Menschen u. Werke, Frankfurt a/M. 1894, S. 225ff.

Digitized by Google

wählt, muß lückenlos erschöpft werden, genau so, wie es ist, „avec une minutie de détails ou rien n'est oublié." (S. 149.) Das persönliche Gefühl des Dichters ist für ihn nichts als der erste Anstoß (l'impulsion première) (S. 52), es darf sich überhaupt nur bei den Erscheinungen geltend machen, die der Determinismus noch nicht erobert hat, und muß beständig durch Beobachtung und Erfahrung kontrolliert werden. (S. 52.)

Der erkenntnistheoretische Standpunkt innerhalb des Naturalismus ist es nun aber, wie gesagt, der in erster Linie für die Erzählungstechnik maßgebend wird, da sowohl die Wahl des Stoffgebietes wie auch das Geltendmachen „natürlicher" Gefühle für Epos und Drama gleichmäßig in Betracht kommen.

Jede naturalistische Erzählung schließt sich durch ihr gänzliches Vermeidenwollen eines Mediums möglichst nahe an die dramatische Technik als solche, zunächst ganz gleich, ob idealistischer oder naturalistischer Richtung, an. Denn die Vorgänge in jedem Drama besitzen schon dadurch, daß sie uns aus erster Hand als in der Gegenwart vorgehende dargeboten werden, Elemente, die, sobald sie sich in der Erzählung finden, als „naturalistische" bezeichnet werden müssen. Wollen wir im Drama überhaupt von Naturalismus und Idealismus sprechen, so ist dabei von dieser, der ganzen Gattung zukommenden naturalistischen Grundlage zu abstrahieren. In der Erzählung dagegen, die, wie wir sahen, ihrem eigensten Wesen nach anderen Gesetzen unterliegt, fällt jede Hinneigung zur dramatischen Technik als solcher sofort als „Naturalismus" in die Augen. Fügen derartige „Erzähler" dann außerdem noch die Eigenheiten des spezifisch naturalistischen Dramas, d. h. also die genaue Wiedergabe der Wirklichkeit und die Bevorzugung eines bestimmten, histo-

Digitized by Google

risch eben als „naturalistisch" bezeichneten Stoffgebietes hinzu, so ergibt sich gleichsam ein Naturalismus zweiter Ordnung. Der Begriff akkumuliert sich, und die einzelnen Produkte der ihrem Wesen nach unnaturalistischen epischen Gattung wirken jetzt naturalistischer, als diejenigen des gleichartigen Dramas. Eine solche Akkumulation des Naturalismus findet sich z. B. in dem gemeinsamen Werk von Holz und Schlaf[1]. Zola, bei dem der Künstler den Theoretiker überwiegt, verlangte wenigstens für die Wiedergabe des Beobachteten „l'expression personelle". (a. a. O., S. 52.) Bei seinen deutschen Nachfolgern scheidet auch dies vollkommen aus. Die Technik, die sich in ihrem gemeinsamen Programmwerk ausprägt, ist diejenige, die Samuel Lublinski lobend mit der Wirkung des Kaleidoskops[2], Moeller-Bruck hingegen tadelnd mit der des Kinematographen[3] vergleicht. Eins aber muß wenigstens zugegeben werden: diese Technik ist konsequent. Wer in der Kunst die Wirklichkeit wiederfinden will, „wie sie ist", der muß auch zu ihrer Darstellung die Mittel wählen, die die Wirklichkeit bietet, d. h. er darf uns nur sprechende und handelnde Menschen vorführen, die alles sagen, was sie eventuell in der Wirklichkeit gesagt hätten und genau in der gleichen Art wie in der Wirklichkeit. Die Handlung aber wird er, um die Illusion des gegenwärtigen Vorganges nicht zu stören, mehr, wie es der Dramatiker tut, in Form von Regiebemerkungen geben.

Das Ziel der naturalistischen Technik ist also „die Ersetzung der wirklichen Natur durch eine zweite

[1] Neue Gleise, Gemeinsames von Arno Holz u. Johannes Schlaf, Berlin 1892.

[2] S. Lublinski, D. Bilanz der Moderne, Berlin 1904, S. 82.

[3] A. Moeller-Bruck, D. moderne Literatur, Berlin u. Leipzig 1902, S. 197.

Digitized by Google

scheinbare Natur, welche die Täuschung hervorbringt, als ob sie die wirkliche Natur wäre[1]", oder um es noch drastischer mit Goethe auszudrücken, sie gibt uns statt eines Bello (Name eines Hundes) zwei[2]. Damit aber nähert sich die naturalistische Technik im Prinzip wieder der des primitiven Berichterstatters, der auch Wichtiges und Unwichtiges um der Vollständigkeit willen wahllos nebeneinander bringt[3].

Fragen wir nun, um wieder zu unserem Problem zurückzukehren, nach dem Blickpunkt des naturalistischen Erzählers, so wird es zunächst scheinen, als sei er gar nicht vorhanden. Wer die Dinge geben will „wie sie sind", der sucht ja gerade damit nach Möglichkeit zu verhindern, daß sie als von einem Punkte aus, durch die Augen eines Beobachters wahrgenommen erscheinen. Die einzelnen Dinge wirken eben als lauter einzelne Dinge, die miteinander in keinem Zusammenhang stehen, und die daher von beliebig vielen Beobachtern erfaßt werden können. — Aber dieser Mangel an Blickpunkt lebt doch nur im Bewußtsein des theoretischen Naturalisten. Tatsächlich kann ja auch er nichts anderes tun, als die Dinge so geben, wie er sie sieht. Der Punkt aber, auf dem er sodann steht, um sie zu beobachten, ist naturgemäß der den Dingen gegenüber. Für den Holz-Schlafschen Naturalismus bedeutet Natur oder Wirklichkeit dasjenige, was die Sinne wahrnehmen, da sich alles andere unserer Kontrolle entzieht. Es entspricht dies ganz der mit dem Naturalismus Hand in Hand gehenden materialistischen

[1] Veit Valentin, D. Naturalismus u. seine Stellung in der Kunstentwickelung, Kiel u. Leipzig 1891, S. 5.

[2] Der Sammler u. die Seinigen, Werke, Bd. 33, S. 176.

[3] Vgl. d. Bemerkungen Jacobowskis über die Art der Aussagen bei wilden Völkern, „Primitive Erzählungskunst", Gesellschaft, Bd. 3, 1899, S. 12ff.

Digitized by Google

Richtung in der Philosophie, die in der Materie das Gegebene, Absolute, und in allem anderen das aus ihr Abgeleitete sieht. Wer also die Wirklichkeit aus erster Hand haben will, der kann sich, von dieser Anschauung ausgehend, nur an das halten, was ihm die Sinne bieten. Alles übrige muß er dem Schlußvermögen seiner Leser überlassen. Damit aber schlägt der Naturalismus nun in seinen Gegensatz um, in den Impressionismus.

Auch der Impressionismus will nichts anderes geben, als die momentane Impression, d. h. den einzelnen sinnlichen Eindruck[1]. Aber er ist zu der Erkenntnis gelangt, daß dieser einzelne sinnliche Eindruck eben sein Eindruck ist, ganz unabhängig davon, ob er einem realen Gegenstande entspricht oder nicht. — Der Dichter, der, wie wir sahen, sein Ich zum bewußten Spiegel der Welt machte, und dessen Basis die Philosophie des kritischen Idealismus war, repräsentierte die Einheit, die ihren Stempel der (wenn auch nicht in der uns gebotenen Form, so doch immerhin als Realität gedachten) Welt aufdrückte. Nun hebt aber der Impressionismus sowohl diese Welt wie dies Ich als reale Einheiten auf, und faßt beide ganz nominalistisch, bloß als zusammenfassende Begriffe für einzelne Erfahrungsinhalte. Der Eindruck des Dinges ist also weder ein Abbild von diesem, noch auch etwas, das in einem Ich stattfindet, sondern er steht zwischen Ding und Ich, die beide geleugnet werden, in der Mitte. Es gibt überhaupt nichts anderes, als einzelne Eindrücke. Bekanntlich ist es die Machsche Philosophie, die auf dieser Weltanschauung beruht, und die im Impressionismus ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hat[2].

[1] Vgl. Richard Hamann, D. Impressionismus in Leben u. Kunst, Köln 1907, S. 31, 50.

[2] Vgl. Herm. Bahr, Dialog vom Tragischen, Berlin 1904, S. 111ff. — Rich. Hamann, a. a. O., S. 115ff.

Digitized by Google

Demnach unterschiede sich also der Impressionist vom Naturalisten nur durch die Erkenntnis, daß das, was er bringt, nicht die von jedem ausnahmslos anzuerkennende Wirklichkeit, sondern ein momentaner, vorübergehender Eindruck ist? Wäre dem so, dann würden wir niemals imstande sein, ein Kunstwerk aus sich selbst heraus als naturalistisch oder impressionistisch zu bezeichnen. Wir bedürften dazu erst die Kenntnis der philosophischen Anschauungen des Dichters, und diese müßten uns, soweit sie nicht in dem einzelnen Kunstwerk unmittelbar zum Ausdruck gelangen, eben für die Würdigung dieses Kunstwerks vollkommen gleichgültig sein.

Aber tatsächlich besteht zwischen der naturalistischen und der impressionistischen Dichtung ein wesentlicher Unterschied, der eben bedingt ist durch die Verschiedenheit ihrer Ausgangspunkte. Wer, wie der Naturalist, seine Eindrücke für Abbilder wirklicher Dinge hält, wird sich bemühen, sie in möglichster Vollständigkeit zu reproduzieren: Ich erinnere nur an die Zolasche Mahnung. Er wird also, wenn wir es einmal rein optisch fassen, seine Augen anstrengen, um möglichst viel von dem zu sehen, was „da ist". Der Impressionist dagegen läßt den Eindruck der Dinge an sich herankommen. Er verhält sich rein passiv und fühlt keiner Wirklichkeit gegenüber irgendwelche Verpflichtung. Der Eindruck ist ihm, rein als solcher, bereits sanktioniert; denn von allen Erscheinungen existieren für ihn überhaupt nur diejenigen, die einen Eindruck in ihm hinterlassen. Die Folge davon ist natürlich, daß sich uns beim Impressionisten alles viel gedrängter, konzentrierter darstellt. Wir erhalten gleichsam nur die Creme der Dinge.

Man vergleiche, um sich dies zu veranschaulichen,

Digitized by Google

die Novellen der „Neuen Gleise" mit Peter Altenbergs „Wie ich es sehe"[1]. Dort eine ermüdende Weitschweifigkeit, die keinen anderen Zweck hat, als den, die Dinge so erscheinen zu lassen, wie sie wirklich mit all ihren Zufälligkeiten sind, hier flüchtige, stimmungsgetränkte Impressionen. Daß aber eine derartige, für den Moment berechnete, und aus ihm ihre Wirkung ziehende Kunst, eine Kunst, der nach Hamann im eigentlichen Sinne die „Rücksicht" fehlt (a. a. O., S. 31), nicht dazu ausreicht, poetische Werke monumentalen Stils hervorzubringen, leuchtet ohne weiteres ein. Ja, Hamann sieht überhaupt für die „reinste impressionistische Kunst, die mit völliger Ausschaltung aller vom gegenwärtigen Eindruck wegführenden Beziehungen auf reine Sinnesfreude ausgeht", die Sprache im Gegensatz zu Malerei und Musik als ein ungeeignetes Mittel an, da, wie er betont, Worte, Verse und Sätze immer eine Bedeutung und Beziehung des bloßen Wortklanges auf frühere Erlebnisse haben. (a. a. O., S. 87.)

Um es nun also noch einmal kurz zu präzisieren: Naturalismus sowohl wie Impressionismus stehen beide dadurch, daß sie die Dinge oder Eindrücke direkt wiederzugeben bestrebt sind, der Kunst, die wir als die des „kritischen Idealismus" bezeichneten, und deren Kennzeichen die „Verarbeitung" ist, schroff gegenüber; aber indem der Naturalismus seinen eigenen Gedanken konsequent zu Ende denkt, kommt er schließlich dazu, aus sich heraus seinen Gegensatz, den Impressionismus, zu erzeugen.

Nun kann aber der naturalistische Gedanke wiederum der Mutterboden für etwas werden, das seinerseits den stärksten Gegensatz zum Impressionismus bildet. Es ist das künstlerische Verfahren, das Goethe mit dem Ausdruck „Stil" bezeichnet.

[1] Wie ich es sehe, Berlin 1898.

Digitized by Google

Wenn es das prinzipielle Ausschalten eines verarbeitenden Mediums und die ausschließliche Betonung der Oberfläche an den Dingen war, was den Naturalismus in den Impressionismus münden ließ, so kommt für sein Umschlagen in den Goetheschen „Stil" ein anderes Moment an ihm in Betracht: die Stellung zur Wirklichkeit dessen, was den empfangenen Eindrücken zugrunde liegt. — Wir sahen, dem Naturalisten war die Identität seines Eindrucks mit dem Wesen des Dinges selbst Voraussetzung; sein Eindruck aber bezog sich bloß auf das mit den Sinnen Wahrnehmbare. Nun beruht aber der Stil für Goethe „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greifbaren Gestalten zu erkennen"[1]. Wenn der Nachbildner der Natur nicht bloß die natürlichen Gegenstände von außen kopiert, sondern wenn der Naturmaler „zu seinem Talente noch ein unterrichteter Botaniker ist: wenn er, von der Wurzel an, den Einfluß der verschiedensten Teile auf das Gedeihen und den Wachstum der Pflanze, ihre Bestimmung und wechselseitigen Wirkungen erkennt; wenn er die sukzessive Entwicklung der Blätter, Blumen, Befruchtung, Frucht und des neuen Keimes einsiehet und überdenkt. Er wird alsdann nicht bloß durch die Wahl aus den Erscheinungen seinen Geschmack zeigen, sondern er wird uns auch durch eine richtige Darstellung der Eigenschaften zugleich in Bewunderung setzen und belehren. In diesem Sinne würde man sagen können, er habe sich einen Stil gebildet[2]."

Die Beziehung zum Naturalismus leuchtet sofort ein. Sagt doch Goethe selbst von ihm, oder wie er es

1 Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.
2 Ebenda.

Digitized by Google

nennt, der einfachen Nachahmung der Natur, sie arbeite gleichsam im Vorhofe des Stils[1]. Das den beiden Richtungen Gemeinsame ist also das Streben, die Dinge so zu gestalten, wie sie wirklich sind. Auch der „Stilkünstler" wird, wie es Zola verlangte, sich bemühen, „vollständig" zu sein und die ganze Wirklichkeit zu erschöpfen. Nur daß „wirklich" für beide etwas Grundverschiedenes bedeutet: Diejenige Auffassung des Naturalismus, für die das Gegebene an den Dingen ihre Oberfläche war, mußte, wie wir sahen, notwendig zum Impressionismus führen. Der „Stil" aber ist aus einer anderen Form des Naturalismus abzuleiten, die ich die primitive nennen möchte. Zola weist darauf hin, daß der Naturalismus so alt sei, wie die Menschheit. (a. a. O., S. III.) Sicherlich ist es dem primitiven Menschen, ebensowenig wie dem Kinde, möglich, einen Unterschied zwischen Schein und Wirklichkeit zu machen. Die Eindrücke, die er unbewußt empfangen hat, repräsentieren für ihn die Dinge selbst. Aber zu diesen Eindrücken gehören nicht nur, wie für seinen materialistisch gebildeten Nachfolger, die aus ihrer stofflichen Natur, also ihrer Außenseite hervorgegangenen, sondern ganz ebenso auch die des Innenlebens. Der sich unseren Sinnen entziehende Bestandteil der Dinge ist ihm nicht minder wirklich, als die Körperwelt. Er erfaßt ihn ganz unmittelbar und sagt ohne jede weitere Motivierung darüber, wie er zu seiner Kenntnis gelangt ist, was im Innern von Natur und Menschheit vorgeht.

Was nun für den primitiven Naturalisten das Gegebene ist, das erarbeitet sich der „Stilist" durch sorgfältiges Studium seines Gegenstandes. Aber dies Studium gehört in die Werkstatt des Dichters; es gehört

[1] Ebenda.

Digitized by Google

zu jenen Vorarbeiten, deren Spuren im fertigen Kunstwerk vertilgt sein sollen. Daher braucht in ihm nicht immer sogleich herauskennbar zu sein, ob der Dichter naiv oder durch Reflexion zu seinen Erkenntnissen gelangt ist. Wir können uns z. B. durchaus einen mit dramatischen Mitteln arbeitenden „Stilkünstler" vorstellen, also einen solchen, der wesentlich durch direkte Rede und Gebärden innere Vorgänge veranschaulicht, der also die Ergebnisse seines Studiums in eine Form kleidet, die nichts davon verrät, auf welche Weise der Dichter die Kenntnis seines Gegenstandes erworben hat. Die Tatsache, daß ein Künstler im Goetheschen Sinne „Stil" hat, ist also prinzipiell unabhängig von der besonderen Form der Darstellung. Tatsächlich aber wird derjenige epische „Stilkünstler", der dazu neigt, die Gestalt des Erzählers zu einem Bestandteil seines Werkes zu machen, auch oft im einzelnen angeben, wie er zur Kenntnis seiner Wahrheiten gelangt ist, eben um dieser Erzählergestalt einen größeren Grad von Wahrscheinlichkeit zu verleihen. — Doch damit nähern wir uns bereits Problemen, die in den nächsten Abschnitten behandelt werden sollen.

Digitized by Google

II. Das Erfassen des psychischen Geschehens.

Theodor Meyer vertritt in seinem „Stilgesetz der Poesie" die Ansicht, der Dramatiker könne uns, im Gegensatz zum Epiker, das Seelenleben seiner Figuren beinahe nur von innen schildern, „in den Gedanken und Worten, welche er ihnen eingibt"[1]. — Ich möchte im Gegenteil behaupten: Nein, der Dramatiker kann Seelisches nur von außen zeichnen; denn Gedanken werden uns im Drama, ebenso wie in der Wirklichkeit, niemals direkt übermittelt. Der Dichter bedarf, um uns erkennen zu lassen, was im Innern seiner Gestalten vorgeht, ihres Wortes und ihrer Gebärde. Beides aber nehmen wir zunächst rein äußerlich wahr und deuten es nach Analogie mit unserem eigenen Innenleben. Will der Dramatiker nun gar seine Gestalten anders denken als zu den Menschen sprechen lassen, so bleiben ihm nur die Mittel des Monologs oder des a parte, wie etwa bei Hebbel und Grabbe, oder er muß, wie es Otto Ludwig im Erbförster tut, genaue Angaben über das mimische Verhalten seiner Gestalten machen[2]. Hier setzt dann die Aufgabe des Schauspielers ein, der dem Zuschauer, eben durch äußere Mittel, das widerspruchsvolle Seelenleben einer Gestalt verständlich zu machen hat.

[1] D. Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, S. 105.

[2] Vgl. Oskar F. Walzel, Hebbelprobleme (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Gesch., Neue Folge, 1. Heft), Leipzig 1909, S. 79ff.

Digitized by Google

Anders der Erzähler. Auch er kann sich natürlich der gleichen Mittel bedienen wie der Dramatiker, d. h. uns auf das Seelenleben seiner Gestalten nur durch ihr äußeres Tun schließen lassen[1]. Aber ihm bleiben daneben noch andere Wege. In der epischen Kunst besteht die Möglichkeit, den Leser durch den Erzähler direkt von dem Inneren der geschilderten Menschen zu unterrichten. Die Aufgabe des Erzählers besteht dann bloß darin, es irgendwie wahrscheinlich zu machen, daß ihm die Kenntnis von dem zuteil geworden, was sich unseren Blicken entzieht. — Auch hier handelt es sich natürlich, um es gleich vorwegzunehmen, nicht um den wirklichen Schriftsteller, sondern um den sich in seinem Werke mit darstellenden Erzähler. Das Wissen um die verborgenen Dinge bedeutet also kein wirkliches Wissen, sondern nur den ästhetischen Schein eines solchen.

Zunächst kann sich der Erzähler einer der dramatischen verwandten Technik bedienen, er kann den Weg von außen nach innen wählen, doch so, daß er nicht dem Leser das Schließen überläßt, sondern daß er den Schluß selber zieht. So erzählt z. B. Werther nicht bloß, daß sich Lotte zum Wagen hinauslehnte, sondern er fragt sich, ob sie nach ihm hat sehen wollen (Werthers Leiden, Buch I) oder er liest in ihren Augen Teilnahme an seinem Schicksal. (Ebenda.) In Heyses Novelle „l'Arrabiata" finden wir durchweg Stellen wie: „Die trotzige, stumme Art, in der das Mädchen ihren Gruß hinnahm, schien die Übermütigen zu reizen[2]." — „Er starrte zur Seite ins Meer und schien in seine eigenen Gedanken versunken zu sein[3]." Zuweilen erweckt der

[1] Vgl. Goethe, Herm. u. Dor., Ges. II. Vers 259, IV, 153ff.
[2] P. Heyse, Novellen, Auswahl fürs Haus, Berlin 1890, S. 6.
[3] ebenda, S. 10.

Digitized by Google

Erzähler auch den Anschein, als bewege er sich zwar in Vermutungen, könne aber seine Schlüsse nicht mit Sicherheit machen. So wenn Otto Ludwig sagt: „Alles das mag durch das Gedächtnis des Mannes gehen, mit dem wir uns bisher beschäftigt"[1]. Oder: „Ob der Bruder fühlte, Apollonius müsse nach ihm aussehen, als er so schnell von seinem Stuhle aufstand?" (S. 25.)

Arno Holz verlangt vom Dichter, daß er sich ganz in seine Gestalten hineinversetze und nur aus ihrer Seele heraus dichte. Um dies zu veranschaulichen, bringt er folgende zwei Sätze nebeneinander, die beide der Vorstellungswelt eines Knaben Ausdruck verleihen sollen: I. „Sein kleiner Krauskopf schwelgte sich in die abenteuerlichsten Vorstellungen hinein." (Die Kunst, a. a. O., S. 60.) II. „In Holland mußten die Paradiesvögel entschieden schöner pfeifen und die Johannisbrotbäume noch viel, viel wilder wachsen." (Ebenda, S. 54.) — Es soll dahingestellt bleiben, welcher der beiden Sätze der schönere ist. Wichtig ist hier nur die Polemik, mit der Holz als konsequenter Naturalist gegen den ersten der beiden Sätze Partei ergreift, weil in ihm der Dichter nicht ganz aus der Seele seiner Gestalten heraus dichtet, sondern weil sich in ihm sein eigenes Temperament verrät. Abgesehen davon nun aber, daß diese Forderung des absoluten Aufgehens in den Personen der Dichtung, auf alle Gestalten übertragen, ein fortwährendes Umspringen des Blickpunktes bedingt, wird der Dichter dadurch auch unter Umständen gezwungen sein, unklare seelische Zustände unklar darzustellen.

Die Vorstellung eines ganz unmittelbaren Wissens um das, was sich dem Auge entzieht, ist uns durchaus wahrscheinlich eigentlich nur da, wo der Blickpunkt

[1] Zw. Himmel u. Erde, Werke, a. a. O., Bd. 5, S. 7.

Digitized by Google

der Geschehnisse in einer Gestalt der Dichtung liegt. In diesem Falle ist uns, die wir uns mit dieser Gestalt identisch fühlen, deren Seelenleben das Allergewisseste, während wir das Innere aller übrigen Gestalten nur, wie der Held selbst, durch Äußerungen erschließen können.

Schwieriger gestaltet sich das Problem da, wo der Erzähler, wie z. B. im „Ludolf Ursleu", nicht der eigentliche Held ist, sondern wo sich die wesentlichen psychischen Vorgänge zwischen den von ihm beobachteten Menschen abspielen. Jetzt können uns die Hauptvorgänge des Seelenlebens nur von außen oder durch Vermutung des Beobachtenden erschlossen werden[1]. Allerdings bleibt dem Erzähler hier außerdem noch die Möglichkeit, im Leser die Vorstellung zu erwecken, als habe er manches durch Hörensagen später erfahren oder sich selbst ein Urteil gebildet. (Ludolf Ursleu, S. 27, 29, 63, 93, 113, 122.) Natürlich darf er in diesem Falle das Seelenleben nicht zu detailliert schildern, nicht so, als habe er es selbst erlebt, sondern nur aus der Entfernung dessen, der den Bericht eines Berichtes gibt[2]. Neben einer solchen Technik, die den Einblick in psychische Vorgänge durch Vermutung oder durch nachträgliches Erfahren möglich macht, einer

[1] Ric. Huch, Ludolf Ursleu, a. a. O., S. 33, 94, 104f., 169f., 302, 306, 307, 323, 329, 331f., 334, 355, 359.

[2] Dies Verfahren ist z. B. in Storms „Schimmelreiter" häufig außer acht gelassen. Die weite Entfernung des Erzählers von seinem Gegenstande würde hier ganz besonders eine gewisse Ferne, auch den seelischen Geschehnissen gegenüber nötig gemacht haben. Statt dessen gibt der Erzähler häufig detaillierte Schilderungen innerer Vorgänge aus Situationen, in denen die Gestalten ganz allein waren (S. 21, 26f., 84). Man vergleiche damit die Art, in der Wieland im „Agathon" seine Kenntnis dessen, was sein Held in gewissen Situationen mit sich selbst gesprochen, durch das Auffinden eines Tagebuches des Helden begründet (Agathon, Leipzig 1794, Bd. 1, S. 59f.).

Digitized by Google

Technik, die wir uns auch beim reinen, nicht in einer Rolle auftretenden Erzähler vorstellen können, bleibt nun aber dem Epiker auch das Verfahren des „primitiven Naturalisten", dem von vorne herein das Seelische eine ebenso selbstverständliche Realität bedeutet, wie jeder äußere Vorgang. Eben deshalb aber, weil psychischen Vorgängen für ihn nichts Problematisches anhaftet, wird er auch so wenig wie der aus dritter Hand Schöpfende eine genaue Analyse geben, sondern er wird nur ganz schlicht von den Gefühlen der Menschen berichten. So etwa wirkt es, wenn Homer erzählt: „Er inniglich solches erkennend, staunte tief in der Seel', ihm ahnte, daß es ein Gott sei." (Odysee, Ges. I, Vers 323f.)

Ob im einzelnen Falle erfahrenes Wissen oder „primitiver Naturalismus" vorliegt, ergibt sich schwer aus der einzelnen Stelle, sondern nur aus dem Stil der ganzen Erzählung ,die eben beim „primitiven Naturalisten" einen durchgehends naiven Charakter trägt. Fehlt aber die Naivität, und gibt der Erzähler trotzdem detaillierte Schilderungen des Seelenlebens, ohne daß wir die Möglichkeit begreifen, wie er sein Wissen erworben, so wird der Eindruck einer Stillosigkeit erzeugt. Dies ist z. B. häufig dort der Fall, wo die Gefühle eines Menschen kurz vor seinem Tode im Detail geschildert werden[1], oder wo, wie in Zolas „Thérèse Raquin", Gefühle und Beschlüsse eines stummen Menschen direkt zu unserer Kenntnis gelangen, ohne daß der Blickpunkt für die Geschehnisse in diesen Menschen hineinverlegt ist. Die gelähmte, stumme Mutter des ermordeten Camille schreibt die schreckliche Anklage gegen Thérèse und Laurent nur halb auf den Tisch, weil sie von neuem die Kraft verläßt; wir erfahren aber trotzdem genau,

[1] Vgl. Paul Lindau, Arme Mädchen, Bd. 2, S. 364f.

Digitized by Google

was sie beabsichtigt[1]. — Diese Schilderung zeugt, wie gesagt, weder von Naivität noch ist sie motiviert. Aber sie gehört auch nicht zu jener, bei den feinsten Erzählern beliebten Art der Schilderung innerer Vorgänge, von der im folgenden gehandelt werden soll.

In E. T. A. Hoffmanns Erzählung „Meister Floh" wird einem Manne die merkwürdige Gabe eines winzig kleinen Glases verliehen, das, sobald er es ins Auge drückt, ihn befähigt, den Menschen unmittelbar in die Seele zu schauen und ihre Gedanken zu lesen. Er verwandelt sich nicht etwa in die vor ihm Stehenden, so daß ihre Gefühle die seinigen werden, sondern er bleibt ihnen ruhig gegenüber stehen und beobachtet, was in jenen vorgeht. — Ein solches Mikroskop scheint häufig auch dem Dichter zuteil geworden. Auch er kann als Beobachtender den Menschen gegenüber stehen und es trotzdem nicht unmöglich erscheinen lassen, daß er ihr Inneres direkt erfaßt. Wir müssen versuchen, uns diesen Vorgang psychologisch zu erklären. Ein jeder innerer Vorgang wird uns zwar tatsächlich nur durch einen äußeren erschlossen; aber der Vorgang des Schließens lebt keineswegs immer klar im Bewußtsein. Durch „Einfühlung" glauben wir häufig, die Gedanken und Gefühle anderer unmittelbar in uns zu erleben[2]. Wenn es z. B. in Kleists „Michael Kohlhaas" heißt: „Der Roßhändler, den diese ungesetzlichen Erpressungen zu erbittern anfingen, stieg nach einer kurzen Besinnung vom Pferde[3]," so können wir uns den Vorgang in der Auffassung des Dichters gut so vorstellen, als habe er ein erbittertes und dann ein nachdenkliches Gesicht vor sich gesehen, und als sei ihm durch ein

[1] Thérèse Raquin, Paris, Ernest Flammarion, S. 203.
[2] Vgl. Lipps, Ästhetik, S. 108.
[3] Michael Kohlhaas, Werke, a. a. O., Bd. 2, S. 138.

Digitized by Google

sicheres und rasches Schlußvermögen das, worauf der Gesichtsausdruck mit großer Wahrscheinlichkeit schließen ließ, als eine Tatsache erschienen. Es wäre also in diesem Falle das „Wissen" um die inneren Vorgänge von einer unbewußten Anschauung ausgegangen und wirkt infolgedessen auf die Anschauung des Lesers reproduzierend.

Dabei ist es durchaus nicht nötig, daß dem Dichter nur die Gedanken und Gefühle aus einer bestimmten einzelnen Situation durch Einfühlung verständlich geworden. Jacobsen z. B. liebt es, fast durchweg den psychologischen Gehalt ganzer Zeitepochen zu einer Einheit zusammenzufassen. So heißt es von Niels Lyhne: „Es geschah auch, daß er müde wurde, daß seine Phantasie keine Farben mehr hatte. Er fühlte sich dann ganz unglücklich, fühlte sich allzu klein und nichtig für jene ehrgeizigen Träume, ja, es erschien ihm, als sei er ein unwürdiger Lügner, der sich frech den Schein gegeben hatte, das Erhabene zu lieben und zu verstehen, während er in Wirklichkeit nur für das Niedrige fühlen konnte ... An solchen Tagen mied er seine Mutter, und mit dem Bewußtsein, daß er einem unedlen Instinkt folge, suchte er den Vater und hatte ein williges Ohr und empfänglichen Sinn für dessen an der Erde haftenden Gedanken und traumlose Erklärungen. Er fühlte sich dann so wohl beim Vater, war so froh, daß er seinesgleichen war und vergaß beinahe, daß dies derselbe Vater, auf den er von den Zinnen seines Traumschlosses voll Mitleid herabgesehen hatte. Natürlich stand dies nicht mit der Klarheit und Bestimmtheit vor seinem kindischen Bewußtsein, die das gesprochene Wort der Sache verleiht[1]." Oder

[1] Niels Lyhne, Reclam, S. 41. Ähnliches bei O. Ludwig, Zw. Himmel u. Erde, a. a. O., S. 136.

Digitized by Google

Jacobsen schildert die Enttäuschung, die Fenimore in ihrer Ehe erlebt: „Arme Fenimore! sie wußte nicht, daß die brausende Hymne des Glücks so oft gesungen werden kann, daß ihr weder Melodie noch Worte bleiben, sondern nur ein wirres Durcheinander von Trivialität; sie wußte nicht, daß der Rausch, der heute emporträgt, seine Kraft von den Flügeln des morgenden Tages nimmt ... In einer kleinen, leeren Kammer, wo nichts anderes stand als die Koffer, die sie mit aus dem Elternhause gebracht, saß sie oft stundenlang bis die Sonne draußen versank und den Raum mit rötlichem Licht erfüllte; dort marterte sie sich mit Gedanken, die spitzer waren als Dornen, schlug sich mit Worten, die weit schärfer als Geißeln, bis Pein und Qual sie verwirrten und sie einen betäubenden Trost darin suchte, sich zu Boden zu werfen wie ein Ding voll ekler Fäulnis und Hefe, ihr eigenes Aas, zu erbärmlich für den Sitz einer Seele." (S. 178 f.) — In beiden Stellen findet sich übereinstimmend zweierlei: einmal, Gefühle und Gedanken, die in einer typischen Situation, als ihrem Kulminationspunkt Veranschaulichung finden — Niels Lyhne beim Vater, — Fenimore auf der Bodenkammer; zweitens: der Dichter geht nicht in seinen Gestalten auf, er steht ihnen gegenüber und überschaut sie: Niels Lyhne ist sich über seine Gefühle nicht so klar wie der Dichter, indem er sie in Worte kleidet, — Fenimore weiß nicht, was der Dichter weiß und begreift daher ihre Situation nicht wie dieser. Jacobsen erweckt also die Vorstellung, als habe er zuerst die Gestalt in einer bestimmten Situation vor sich gesehen und intuitiv durch die Hülle hindurch in ihrem Inneren gelesen. Diese Art der Schilderung steht durchaus im Gegensatz zu derjenigen in Zolas „Thérèse Raquin", wo wir nie das Gefühl haben, daß dem

Digitized by Google

Dichter die Kenntnis des Seelenlebens seiner Gestalten aus einem starken persönlichen Eindruck geworden, sondern wo es uns scheint, als abstrahiere er die Gedanken von der Erscheinung dessen, der sie denkt, präpariere sie wie ein Anatom und bringe sie, seiner eigenen Theorie gemäß, in absoluter Vollständigkeit. — Die Tatsache, daß der Erzähler seinen Gestalten gegenübersteht, kommt uns vielleicht am meisten da zum Bewußtsein, wo er das Seelenleben mehrerer Menschen gleichzeitig schildert. Keller z. B. spricht in „Romeo und Julia auf dem Dorfe" fast immer nur von dem Zustand der beiden Liebenden im Plural: „Sie mochten so gern fröhlich und glücklich sein, aber nur auf einem guten Grund und Boden, und dieser schien ihnen unerreichbar, während ihr wallendes Blut am liebsten gleich zusammengeströmt wäre." „Die Stille der Welt sang und musizierte ihnen durch die Seelen[1]."

Es wird meist eine Sache des Temperaments sein, ob der Dichter sich des Schließens vom Äußeren auf das Innere bewußt ist, oder ob der Schluß intuitiv durch Einfühlung in ihm vorgeht. Wer mehr zur Reflexion neigt, macht seine Aussagen nicht mit derselben Sicherheit, wie der rein gefühlsmäßige Dichter, der seine Eindrücke unmittelbar für Realitäten nimmt.

Nun kommt es aber häufig vor, daß der gleiche Erzähler zuweilen Vermutungen über das Innenleben seiner Gestalten ausspricht, und daß er an anderer Stelle doch wieder sichere Aussagen darüber macht[2]. Sollte es sich hier um eine Inkonsequenz handeln? — Der Einwand

[1] Die Leute von Seldwyla, Stuttgart u. Berlin 1904, Bd. 1, S. 150, 155.

[2] Vgl. u. a. O. Ludwig, Zw. Himmel u. Erde, a. a. O., S. 25, 128. — P. Heyse, Kinder der Welt, Berlin 1874, S. 7, 29. — G. Freytag, Soll u. Haben, Leipzig 1870, Bd. 1, S. 31, 53, 211. — Fontane, Effi Briest, Berlin 1896, S. 222, 233.

Digitized by Google

liegt nahe, der Erzähler müsse entweder über das Innenleben seiner Gestalten Bescheid wissen, oder er könne es nur vermuten, nicht aber logischerweise beides gleichzeitig. Gehen wir nun aber von der Fiktion aus, daß der Erzähler seinen Gestalten gegenübersteht, daß er nicht aus ihnen heraus, sondern in sie hineinschaut, so lassen sich diese beiden Verhaltungsweisen recht gut kombinieren. Fragen wir uns jetzt: Wie gelangt der Dichter zur Kenntnis des Seelenlebens seiner Gestalten? so muß die Antwort lauten: Mienen und Gebärden werden sich ihm in manchen Fällen noch rein als solche aufdrängen und ihn zu Schlüssen auf das veranlassen, was sie möglicherweise ausdrücken könnten, — in anderen Fällen aber werden sie mit so unzweifelhafter Sicherheit zu ihm sprechen, daß er sie in ihrer Losgetrenntheit von dem, was sie ausdrücken, gar nicht mehr erfaßt, sondern daß er unmittelbar in das Leben der Seele zu blicken scheint.

Es liegt nun aber auch die Möglichkeit vor, daß das intuitive Erfassen des Seelenlebens das Primäre ist, daß der Dichter sich aber nachträglich den Eindruck klarzumachen bestrebt war, aus dem sein Wissen hervorgegangen, und daß er nun beides, Äußeres und Inneres nebeneinander stellt und uns zeigt, in welcher Weise seelische Vorgänge ihren Ausdruck gewinnen. Eine derartige Stelle findet sich bei Otto Ludwig. Sie sei zum Schluß zur Veranschaulichung des Gesagten angeführt: „Warnung, süß unbewußtes Liebesgeschwätz, Weinen, Lachen; Seligkeit, Angst, Schmerz um das verlorene Glück; Anklage wie des Kindes beim Vater; das Bedürfnis der Liebe, mit allem, was sie ist, was sie freut, was sie kümmert, ein Gedanke seines Geistes, ein Gefühl seiner Seele zu sein, das er denkt und fühlt wie seine anderen; bräutliche Verwirrung und Ver-

Digitized by Google

gessen der ganzen Welt über den einen Augenblick, der ihr eigentliches Dasein ist, — denn alles, was war und werden kann, ist bloß Schatten; was sie erzählt, hat sie geträumt; und erlebt, fühlt und weiß es erst jetzt; was gewesen ist und kommen wird, ist gewesen und kommt nur, damit dieser Augenblick sein kann; vor und nach diesem Augenblick ist die Zeit zu Ende, — alles das durchdrang sich, alles das zitterte zugleich in jedem einzelnen Klang der fliegenden, sich pressenden Rede: ‚Er hat mich und dich belogen. Er hat mir gesagt, du verhöhntest mich und hätt'st meine Blume vor den Gesellen ausgeboten' ..."

Digitized by Google

III. Die Erweckung der Wirklichkeitsillusion.

Wir kommen nunmehr zu der dritten, für den Blickpunkt des Epikers wichtigen Frage: Als was erscheint dem Erzähler, und infolgedessen auch dem Leser, die dargestellte Welt, als Wirklichkeit oder als Dichtung, und wie verleiht der Erzähler seiner jeweiligen Stellung zu den Dingen Ausdruck? Dabei möchte ich auch hier von vorne herein darauf hinweisen, daß es sich ausschließlich um den ästhetischen Schein der Wirklichkeit oder Dichtung handelt, also darum, wie weit der Dichter durch die Form seiner Darstellung die Illusion eines wirklichen oder erfundenen Vorganges erzeugt, nicht aber darum, ob wir von einem gegebenen Stoffe etwas über die tatsächliche Zugehörigkeit zu einem der beiden Gebiete wissen.

Für die naturalistische Erzählung ist die Illusion der Wirklichkeit eine selbstverständliche; sie liegt ja eigentlich schon im Begriff des Naturalismus selbst. Sehen wir von dem hier nicht in Betracht kommenden Stoffgebiete ab, und fassen wir den Naturalismus nur von seiner erkenntnistheoretischen Seite, so leuchtet ein, daß derjenige, für den der Schein der Dinge mit ihrem Wesen zusammenfällt, überhaupt keinen Unterschied zwischen Wirklichkeit und Dichtung machen kann. Die Worte des naturalistischen Erzählers sind nicht der Ausdruck für einen Bericht über die Dinge, sondern sie wollen ein Ausdruck der Dinge selbst sein. Überall dort also, wo die Erzählung durch das Ver-

Digitized by Google

schwinden des Erzählenden dem Drama sich nähert, also auch dort, wo der gegenwärtige Held Blickpunkt der Ereignisse ist, erscheint die Vorstellung der Wirklichkeit als die selbstverständliche.

Die Frage nach der Erweckung der Wirklichkeitsillusion kann überhaupt nur einen Sinn erhalten für die Gruppe der eigentlichen Erzählungsformen, also für diejenigen Formen, bei denen in uns die Vorstellung bereits vergangener Ereignisse geweckt werden soll, die durch ein gegenwärtiges Medium aufgefaßt und reproduziert werden.

Sowohl der mündliche Bericht, wie er in der Rahmenerzählung vorliegt, als auch das geschriebene Buch, haben dies gemeinsam, daß es sich bei ihnen niemals um eine Wirklichkeit erster Ordnung handelt, sondern immer um eine Erzählung von Vorgängen, die sowohl wahr wie erfunden sein können. Es gibt hier nur eine selbstverständliche Wirklichkeit, nämlich die, daß erzählt oder geschrieben wird. Diese Illusion erweckt in der Rahmenerzählung eben der Rahmen, im Buche der Hinweis auf das Buch und das Erzählen selbst[1]. — Der Stoff dessen, was erzählt wird, und die Erzählung des Stoffes sind also zwei vollkommen getrennte Dinge. Diese wird immer als wirklich vorgestellt, bei jenem besteht diese Notwendigkeit von vorne herein nicht. Da, wo der Erzähler zugleich der Held seiner Darstellung ist, also im Ich-Roman und den ihm verwandten Formen, ist die Wahrheit des berichteten Stoffes selbstverständliche Voraussetzung. Wer den Anspruch erhebt, eine Biographie zu schreiben, sagt eben damit, daß er wirkliche Vorgänge zu reproduzieren gedenke. Er wird sie

[1] Vgl. u. a. Goethe, Wanderjahre, Buch 1, Kap. 10, Werke, Bd. 19, S. 135, Buch 2, Kap. 7, ebenda, S. 273. — Jean Paul, Quintus Fixlein, (Hempel) Berlin, S. 94. — Immermann, Münchhausen, (Hempel) Berlin, S. 78, 80.

Digitized by Google

in eigener Anordnung bringen, — so wenn Ludolf Ursleu von den seltsamen Gestalten, bunten Fahnen, Bildern, Symbolen und Schaustücken spricht, die er schneller und langsamer gehen heißen werde, je nach Geschmack. (S. 9.) Er wird sich auch nicht dafür verbürgen können, daß der Bericht über die durch seine Erinnerung hindurchgegangenen Vorgänge genau den einstigen Vorgängen entspricht, da die Dinge in der Erinnerung oft ein anderes Gesicht erhalten; auch wird er manches nur vom Hörensagen zu kennen vorgeben, — immerhin aber muß der ganzen Anlage nach das Streben sichtbar sein, der Wirklichkeit gerecht zu werden, d. h. wirklich Geschehenes zu reproduzieren.

Die gleiche Vorstellung kann nun auch in der Erzählung erweckt werden. Wilhelm Meister bietet ein bezeichnendes Beispiel dafür. Das ganze Buch ist von der Voraussetzung getragen, als handle es sich um wirkliche, dem Dichter bekannte Vorgänge, die er dem Leser in Auswahl darbietet. Wir vergessen dabei niemals, daß wir es nicht mit den Vorgängen selbst, sondern mit ihrer Reproduktion zu tun haben. Einige Beispiele mögen diese doppelte Vorstellungsreihe der wirklichen Ereignisse und ihrer Darbietung veranschaulichen: „Wir würden zu weitläufig werden und doch die Anmut der seltsamen Unterredung nicht ausdrücken können, die unser Freund mit dem abenteuerlichen Fremden hielt“[1]. — „Der Stallmeister wollte Friedrichs Herkunft und seine Geschichte wissen, der denn ein Märchen erzählte, das er schon oft wiederholt hatte, und mit dem wir ein andermal unsre Leser bekannt zu machen gedenken“[2]. — Das erste Kapitel des dritten Buches beginnt mit dem Liede „Kennst du das Land, wo die

[1] Lehrjahre, Buch 2, Kap. 13, Werke, Bd. 17, S. 157.
[2] ebenda, Buch 2, Kap. 14, a. a. O., S. 161.

Digitized by Google

Zitronen blühen?" Dann wird berichtet, daß Wilhelm Mignon nicht fand, daß er hörte, sie sei ausgegangen, und daß er nach Verlauf von einigen Stunden ihre Stimme vor seiner Tür hörte. „Wilhelm öffnete die Türe, das Kind trat herein und sang das Lied, das wir soeben aufgezeichnet haben[1]."

Man sieht an diesen Beispielen deutlich, wie die Darbietung der Geschehnisse durchaus nicht der unmittelbare Ausdruck ihrer selbst ist, sondern wie der wirkliche Vorgang und seine Reproduktion auseinanderfallen. Im ersten Beispiel verzichtet der Erzähler überhaupt auf die Wiedergabe der Wirklichkeit, weil er fürchtet, ihr nicht ganz gerecht werden zu können, im zweiten verspricht er dem Leser diese Wiedergabe für die Zukunft, im dritten schickt er sie der wirklichen Begebenheit voran. Immer aber wird gerade durch diese Zweiteilung ganz deutlich die Vorstellung von einer von der Darstellung unabhängigen Wirklichkeit erweckt.

Diese Trennung von Darstellung und dem ihr zugrunde liegenden wirklichen Vorgange, auf den hingewiesen wird, ist also eins der Mittel, durch die in der echten Erzählung die Illusion der Wirklichkeit erzeugt wird. Ein weiteres wäre die Kontrastierung der als wirklich gedachten Geschehnisse mit den in einem Kunstwerke möglichen. Z. B. „Was nur in Romanen und Komödien vorzugehen pflegt, sah er hier in einer unangenehmen Gerichtsstube vor seinen Augen: den Streit wechselseitiger Großmut, die Stärke der Liebe im Unglück[2]." Indem hier die Vorgänge vom Erzähler

[1] ebenda, S. 166.

[2] Lehrjahre, Buch 1, Kap. 14, Werke, Bd. 17, S. 55. — Ähnliches bei Wieland, Agathon, a. a. O., Bd. 1, S. 299 f. „Wie groß ist in diesem Stücke der Vorteil eines Romanendichters vor demjenigen, welcher sich anheischig gemacht hat, ohne Vorurteil oder Parteilichkeit mit Verleugnung des Ruhms, den er vielleicht durch Verschönerung seiner

Digitized by Google

selbst als unwahrscheinlich und romanhaft bezeichnet werden, gibt er damit zu verstehen, daß er sie nicht gebracht haben würde, wenn sie sich eben nicht tatsächlich zugetragen hätten.

Endlich möchte ich noch auf das fingierte Nichtwissen, sowie andrerseits auf das nicht ausgesprochene Wissen des Erzählers hinweisen, als auf Momente, die den Schein der Wirklichkeit befördern helfen. Wenn Schiller in seinem „Spiel des Schicksals" sagt: „Man mutmaßt, daß er dem Fürsten die Originalien einer heimlichen und sehr verdächtigen Korrespondenz vorgelegt, welche G. mit einem benachbarten Hofe soll unterhalten haben, ob echt oder untergeschoben, darüber sind die Meinungen geteilt. Wie dem aber auch gewesen sein mag, so erreichte er seine Absicht in einem fürchterlichen Grade"[1], so sucht der Erzähler damit den Anschein zu erwecken, als hätten sich Dinge wirklich zugetragen, von denen er nur diejenigen berichten kann, die zu seiner Kenntnis gelangt sind. Dieselbe Wirkung erreicht der Erzähler, wenn er vorgibt, nicht zu wissen, was im Inneren seiner Gestalten vorgeht, oder wenn er es für möglich hält, daß der Gang der Ereignisse unter gewissen Bedingungen auch ein anderer hätte sein können. Z. B.: „Ein Wort der Verzeihung hätte ihn vielleicht gerettet. Vielleicht! Wer weiß es!"[2] Adolf Bartels führt in seiner Einleitung zu Otto Ludwigs Werken diese Stelle als ein Beispiel für das zeitweilige „künstlerische Schwanken"

Charaktere und durch Erhebung des Natürlichen ins Wunderbare sich hätte erwerben können." — A. Droste-Hülshoff, D. Judenbuche (Wiesbadner Volksbücher), S. 38. „Es würde in einer erdichteten Geschichte unrecht sein, die Neugier des Lesers zu täuschen. Alles dies hat sich wirklich zugetragen; ich kann nichts davon oder dazu tun."

[1] Werke, Bd. 2, S. 222.

[2] Otto Ludwig, Zwischen Himmel u. Erde, Werke, Bd. 5, S. 100.

Digitized by Google

des Dichters an, mit der Bemerkung: „Ei, der Dichter mußte doch wissen ob die Rettung möglich war, oder nicht“[1]. Er gibt mit dieser Auffassung ein gänzliches Mißverstehen dessen zu erkennen, was ästhetisch erlaubt, oder sogar geboten ist. Denn es kann nicht oft genug betont werden, daß dasjenige, was der Dichter wirklich weiß, für die ästhetische Wirkung vollkommen gleichgültig ist, und daß es nur darauf ankommt, welche Vorstellung er im Leser zu erwecken strebt.

Erreichte also hier der Erzähler die Illusion der Wirklichkeit durch ein vermeintliches Nichtwissen, so erzielt er andrerseits den gleichen Erfolg durch die Fiktion, als wisse er von den Geschehnissen mehr, als er sage. Sowohl Bocaccio wie Schiller glauben zuweilen die Namen ihrer Gestalten aus irgendwelchen Gründen unterdrücken zu müssen[2] und Cervantes betont, daß auf der Reise Don Quixotes nichts vorfiel, was verdiente, aufgezeichnet zu werden[3].

Wenn nun, wie wir sahen, die Vorstellung von der Wahrheit seines Stoffes für den echten Epiker nicht die gleiche Selbstverständlichkeit besitzt, wie für den dramatischen Dichter, so liegt es nahe, daß jener häufig die Wahrheit seiner Aussagen besonders hervorhebt. Das mittelhochdeutsche Epos tut dies mit der Wendung: „daz ist alwâr“[4]. Cervantes versichert, daß es sich bei ihm um eine „wahrhafte Geschichte“ handelt[5]. Wielands „Agathon“ weist wiederholt auf die zugrundeliegende wirkliche Begebenheit hin[6] und ähnliches

[1] ebenda, Bd. 1, S. LVI.

[2] Decameron, Stuttgart 1841, S. 11. — Spiel des Schicksals, Werke, Bd. 2, S. 226.

[3] Don Quixote, Bd. 1, Kap. 2, S. 24.

[4] Nibelungenlied, Strophe 137.

[5] Don Quixote, Bd. 1, Kap. 1.

[6] Agathon, a. a. O., Bd. 1, S. 30, 59, 89.

Digitized by Google

findet sich in Nicolais „Sebaldus Nothanker“[1], bei E. T. A. Hoffmann[2], Paul Heyse[3] und Gustav Freytag[4].

Wer aber die Wahrheit seiner Aussagen betont, wird auch dazu neigen, einen Beweis für sie zu erbringen, d. h. er wird angeben, woher ihm die Kenntnis der Wahrheit geworden. Für die mythologische Vorstellung sind es übernatürliche Wesen, die über die Geschicke der Menschen besser unterrichtet sind, als es der Dichter je sein kann, und die deshalb zur Unterstützung herbeigerufen werden. So bei Homer:

Sagt mir anjetzt, ihr Musen, olympische Höhen bewohnend,
Denn ihr seid Göttinnen und wart bei allem und wißt es;
Doch wir horchen allein dem Gerücht und wissen durchaus nichts:
Wer doch waren die Fürsten der Danaer und die Gebieter[5]?

Für den modernen Menschen ist die authentischste Quelle für eine Begebenheit unleugbar das Zeugnis derjenigen, die bei ihr zugegen waren. Es ist daher eine bekannte romantische Gewohnheit, daß der Erzähler sich bei seinen Gestalten eigens Rat holt über das, was er über diese schreiben soll. So erzählt z. B. Godwi, der Held des gleichnamigen Romans von Clemens Brentano, dem Dichter Maria, der angeblich der Schreiber des Buches ist, seine Jugenderlebnisse (Bd. 2, S. 109ff.); oder er überreicht ihm zur Benutzung seine Familienpapiere[6]. (Bd. 2, S. 158.) Ähnlich ver-

[1] Sebaldus Nothanker, Berlin u. Stettin 1774, S. V.

[2] Rath Krespel, Werke, hrsg. von Griesebach, Bd. 6, S. 52.

[3] Kinder der Welt, Berlin 1874, S. 189.

[4] Soll u. Haben, Bd. 1, S. 192, 359.

[5] Ilias Ges. II, Vers 484ff.

[6] Die Illusion der Wirklichkeit kommt nur an den angeführten Stellen selbst in Betracht. Über die Illusion im romantischen Roman als Ganzem vgl. unten S. 88ff.

Digitized by Google

fährt Immermann, wenn in den „Epigonen" der Herausgeber den Arzt in einer Korrespondenz um weitere Auskunft über seine Gestalten bittet (Bd. 3, S. 104ff.) und dieser dann versichert, daß die Gestalten, die die Menge vermutlich für Erfindung halten werde, die wahrsten seien (ebenda, S. 107), oder wenn sich gar eine bereits im Buche erschienene Gestalt in den Briefwechsel mischt und erklärt, daß es schauderhaft sei, die eigenen Verhältnisse, Stimmungen, Irrtümer und Schwächen im Spiegel zu erblicken. (Ebenda, S. 125.) — Jean Paul treibt derartige Motivierungsscherze auf die Spitze, indem er dem Dichter den wahren Stoff seiner Erzählung von einem Hunde zutragen läßt[1].

Auf oben geschilderte Art erhält der Dichter seinen Stoff scheinbar aus erster Hand, uns, dem Leser, wird er naturgemäß aus zweiter überliefert; wir sollen dem Erzähler glauben, daß er sich über die geschilderten Vorgänge genügend informiert hat. Nun kann aber der Fall eintreten, daß auch der Dichter nicht mehr aus erster Hand schöpft, sondern daß er vorgibt, sich nach einer geschriebenen älteren Quelle zu richten. Es war oben (S. 42ff.) bereits von dem Arbeiten nach einer Quelle die Rede. Dort betrachteten wir diese Technik von dem Gesichtspunkt des mehrfachen Blickpunktes aus. Hier soll nun untersucht werden, welche Bedeutung eine derartige Quelle für die Illusion der Wirklichkeit des dichterischen Stoffes besitzt.

Eine Quelle ist ein geschriebenes Dokument, das seinem Benutzer in der gleichen Weise vorliegt, wie uns ein Buch überhaupt, d. h. sie kann entweder authentisch sein, oder auch nicht. Wenn also der Nacherzähler an der Zuverlässigkeit der Quelle zweifelt[2], so erweckt er

[1] Hesperus od. die fünfundvierzig Hundsposttage, (Hempel) Berlin.

[2] Vgl. Cervantes, Don Quixote, Bd. 2, Kap. 5, S. 54.

Digitized by Google

damit, genau so, als wenn er sich auf ihr Zeugnis beruft, die Vorstellung von einer der Darstellung zugrunde liegenden Wirklichkeit. Welcher Art die Wirklichkeit gewesen, entzieht sich nun zwar unserer Beurteilung; aber je mehr wir fühlen, daß wir den Ereignissen nicht beikommen können, um so mehr steigert sich die Vorstellung von deren realer Existenz.

Es handelte sich also bei allen Formen der Darstellung, bei denen nicht, wie im Drama, die Wirklichkeit und deren Wiedergabe zusammenfielen, darum, daß wir die Wiedergabe, also die Erzählung, stark als solche empfanden, daß wir niemals vergaßen, es mit einem Kunstwerk zu tun zu haben, aber mit einem Kunstwerk, das es sich zur Aufgabe machte, wirklich stattgehabte Vorgänge zu reproduzieren. Indessen, die Erweckung der Wirklichkeitsillusion ist nur eine der beiden Möglichkeiten des Erzählers. Er kann auch vollkommen auf sie verzichten und die Dichtung nichts als eine Dichtung sein lassen. Diese Vorstellung tritt ganz klar da zutage, wo, wie z. B. in Tiecks „Phantasus" oder in E. T. A. Hoffmanns „Serapionsbrüdern" sich Freunde selbsterfundene Geschichten vorlesen.

Nicht ganz als Erfindung, aber als eine Umgestaltung wirklicher Tatsachen läßt C. F. Meyer seinen Dante die Geschichte von der Hochzeit des Mönchs erzählen. Dante gibt bewußt eine Erfindung, die sich auf einem wahren Hintergrunde abspielt, und die sich an wirkliche, von ihm gedeutete Tatsachen angliedert. Die Gestalten seiner Dichtung nimmt er zum Teil aus der Mitte seiner Zuhörer (S. 10, 22). Er symbolisiert also gleichsam den dichterischen Prozeß überhaupt, bei dem auch der Dichter seine Gebilde aus Elementen der Wirklichkeit zusammensetzt.

In beiden Fällen ist klar ausgesprochen, daß es sich

Digitized by Google

um ganze oder halbe Produkte der Phantasie handelt. Nun aber kennen wir eine Form der Erzählung, in der mit der Illusion ein fortwährendes Spiel getrieben wird, wo wir in einem Augenblick glauben sollen, es mit Wirklichkeiten, im nächsten, es mit Phantasieprodukten zu tun zu haben, und wo naturgemäß der Gesamteffekt der des Erdichteten ist; ich meine die Form des romantischen Romans und die in ihm verkörperte „Romantische Ironie". Es ist bekannt, welchen Einfluß die Fichtesche Ich-Lehre auf die Entwicklung der romantischen Theorie ausgeübt hat, oder auch wie Fichte der Philosoph der Romantiker wurde, weil er so auffallend mit ihrer Lebens- und Kunstauffassung harmonierte. Das souveräne Ich schafft sich nach Fichte das Nicht-Ich zu seiner Betätigung, die ganze Welt als Objekt hat keinen anderen Wert als den, der Gegenstand zu sein, an dem das Subjekt sich auszuwirken bestimmt ist. Soll dieser Gedanke künstlerisch dargestellt werden, so bleiben dem Dichter zwei Möglichkeiten, — entweder er versenkt sich als reiner Lyriker nur in sein Ich und saugt aus der umgebenden Welt nichts als die Stimmungen heraus, oder aber er will pragmatische Dichtung schaffen, das „Nicht-Ich" ist sein Gegenstand, dann wird er zu zeigen versuchen, daß diesem „Nicht-Ich" nur eine bedingte Wichtigkeit zukommt, und daß er die Gebilde, die er schafft, auch in jedem Augenblick zu zerstören fähig ist.

Bereits im Don Quixote, der ja eins der Lieblingsbücher der Romantiker war, findet sich dies Spielen mit der Illusion. Nachdem wir den ganzen ersten Band hindurch die Vorstellung hatten, als werde eine wahre Begebenheit einer Quelle nacherzählt, begegnet im zweiten Bande der Held einem jungen Manne, der den ersten, inzwischen erschienenen Band des „Don Quixote"

Digitized by Google

gelesen hat und der nun mit dem Urbild diese Buches zusammentrifft. Don Quixote ist höchst erstaunt darüber, daß man ihn dichterisch verarbeitet hat und erkundigt sich danach, ob auch ein zweiter Band von dem Verfasser geplant sei[1]. Denn er traut diesem nicht recht, da er ein ihm feindlich gesinnter Weiser sein und eine Wahrheit mit tausend Lügen vermengt haben könne[2]. Der Leser fragt sich nun einmal, ober der im ersten Bande geschilderte Don Quixote mit dem des zweiten Bandes identisch sei, oder ob tatsächlich der Verfasser aus Eigenem dazugetan hat. Weiter werden wir unsicher darüber, was der zweite Band überhaupt für die Wirklichkeitsillusion bedeutet. Soll nur der erste Band als Buch erscheinen, und haben wir es jetzt mit der unmittelbaren Wirklichkeit zu tun? Aber nein, — auch im zweiten Bande ist wieder von der Quelle die Rede, auch hier wird wiederum der Verfasser dieser „wahrhaften Geschichte" erwähnt[3].

Ganz ähnlich ist die Illusionszerstörung in Brentanos „Godwi". Hier schreibt bereits im ersten Bande Römer in einem Briefe an Godwi vom Verfasser des „Godwi" (Bd. 1, S. 90). In der Vorrede zum zweiten Bande erzählt der Dichter Maria, daß er den im ersten Bande vorkommenden Herrn Römer persönlich kenne, daß dieser ihm die in Bd. 1 gebrachten Briefe einst überliefert habe mit der Bitte, sie verarbeitet herauszugeben, und daß Römer, als er Bd. I erhielt, sehr unzufrieden damit gewesen und ihm deshalb seine Tochter verweigert habe. Maria beschließt nun, Godwi, der auf einem Gute lebt, selbst aufzusuchen. (Bd. 2, S. XXVff.) Nach seiner Ankunft fühlt er sich seltsam

1 Bd. 2, Kap. 2, S. 30; Kap. 3, S. 36; Kap. 4, S. 48; Kap. 7, S. 82.
2 ebenda, Bd. 2, Kap. 8, S. 87.
3 Bd. 2, Kap. 17, S. 193.

Digitized by Google

berührt, in Godwis Hause zu sein und mit ihm, von dem er schon so vieles geschrieben hatte, persönlich bekannt zu werden. (Bd. 2, S. 103.) Godwi bekommt den ersten Band zu lesen (Bd. 2, S. 146) und beschließt, den zweiten mit Maria gemeinsam zu machen. (Bd. 2, S. 153.) Es ist nun ergötzlich, die beiden über Bd. 1 und seine mögliche Fortsetzung sprechen zu hören. Godwi erkennt den Teich wieder, in den er auf S. 266 des ersten Bandes gefallen. (Bd. 2, S. 153.) Er gibt sein Urteil über sein gut getroffenes Porträt ab, während er andere Gestalten nicht der Wirklichkeit entsprechend findet. (Bd. 2, S. 154.) Aber er debattiert auch mit dem Dichter darüber, was er ihn und die übrigen Gestalten des ersten Bandes im zweiten tun lassen könne. (Bd. 2, S. 154ff.) Godwi gibt Maria einige Papiere an die Hand, mit deren Hilfe er den zweiten Band schreiben soll (Bd. 2, S. 158), und nun folgen, scheinbar erst jetzt (im 19. Kapitel des wirklichen zweiten Bandes), einige Kapitel des zweiten Bandes. Das Folgende gibt einen Wechsel von Romankapiteln, zu denen Maria sich nur sehr widerstrebend aufschwingt (Bd. II, S. 197), und von Berichten über das Zusammenleben mit Godwi; bis Godwi selbst das Wort ergreift und berichtet, daß der Dichter Maria gestorben ist. (Bd. 2, S. 428f.)

Untersuchen wir den dargebotenen Stoff auf seinen Wirklichkeitsgehalt, so ergibt sich, daß Bd. 1 vollkommen als Dichtung erscheinen muß, mit Benutzung einiger Data aus der Wirklichkeit. Bd. 2 dagegen teilt sich in Wirklichkeit und Dichtung, und zwar so, daß das Leben Marias auf dem Gute Godwis als Wirklichkeit erscheint, während die Romanpartien seines (Marias) zweiten Bandes als erdichtet aufgefaßt werden sollen.

Fast die gleiche Technik findet sich in den Immermannschen Romanen, besonders in seinem „Münch-

Digitized by Google

hausen". Ich übergehe daher eine Analyse, die zu weit führen würde. Wir sehen also, daß, trotz Erweckung der Wirklichkeitsillusion im Einzelnen, der romantische Roman doch als Ganzes durch sein Spielen mit eben dieser Illusion den Anschein des Erdichteten hervorruft.

Fassen wir noch einmal kurz zusammen: Der echte Erzähler hat die Möglichkeit, das seinen Aussagen zugrunde liegende als wirklich oder als erdichtet erscheinen zu lassen. Beabsichtigt er ersteres, so besitzt er eine Reihe von Mitteln, um die als nicht selbstverständlich erscheinende Wahrheit eigens zu bekräftigen. Will er seinen Produkten einen ausschließlichen Phantasiegehalt sichern, so kann er auch dies besonders zu verstehen geben; als eine der wirksamsten Formen aber lernten wir hier das Spiel mit der Illusion kennen, wie es der romantische Roman veranschaulicht.

Digitized by Google

IV. Die formale Bedeutung der historischen Erzählung.

Wenn wir an dieser Stelle auch die historische Erzählung in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, so kann dabei natürlich nur die formale Seite an ihr berücksichtigt werden, d. h. dasjenige, was dem historischen Genre innerhalb der Epik einen eigenen stilistischen Wert sichert.

Es ist bekanntlich ein leidenschaftlicher Kampf für und wider die Berechtigung des historischen Romans geführt worden. Seine Anhänger haben das Werk des historischen Dichters direkt als ebenbürtigen Bruder neben das Werk des Historikers gestellt[1] und jenem sogar eine Aufgabe zugewiesen, die dieses nicht zu leisten imstande ist, die, eine große Vergangenheit in der Totalität ihrer Lebensbeziehungen zu schildern[2]. Im Gegensatz zur Richtung Ebers, die das ganze Genre in Mißkredit gebracht hat, wird die eigene vaterländische Vergangenheit als Stoffgebiet empfohlen[3] und daneben die Tendenz betont, verkannten, in der Geschichte durch Parteihaß entstellten Persönlichkeiten gerecht zu werden[4]. —

Die Gegner des historischen Romans aber wollen den Wetteifer mit der Wissenschaft nicht gelten lassen.

[1] Scheffel, Ekkehard, Stuttgart 1896, S. X.

[2] Vgl. Julian Schmidt, Gesch. der deutsch. Lit., Leipzig 1867, Bd. 3, S. 181.

[3] Ekkehard, S. IX. — Hauff, Lichtenstein, Stuttgart 1826, S. 15.

[4] ebenda, S. 7.

Digitized by Google

Die Dichtung sei nicht dazu da, heißt es, ein Hilfsmittel oder ein Surrogat für die Wissenschaft zu liefern. Das Publikum werde, in dieser Weise mißleitet, das Poetische als Nebensache, die kulturhistorischen Details als Hauptsache betrachten[1]. Was aber die vaterländische Vergangenheit betrifft, so wird ihr, d. h. jeder Vergangenheit als solcher, der Krieg erklärt. Nicht eine fernliegende, sondern die eigene Zeit solle der Dichter gestalten. Übereinstimmend verlangen Jung-Deutsche und bürgerliche Realisten, daß der Roman nicht über das Reformationszeitalter zurückverlegt werden dürfe[2], und der Naturalismus erblickt in dem sich Abwenden von der Gegenwart ein sich Abwenden von der Wirklichkeit überhaupt[3]. Spielhagen und Fontane aber wollen dem Erzähler nur dann gestatten, Sujets aus vergangenen Zeiten im Roman dichterisch zu formen, wenn er selbst sich als Kind jener vergangenen Zeiten fühlt und folglich im Grunde aus seiner Gegenwart heraus dichtet[4].

Einen Standpunkt, der diesem verwandt ist, vertritt Edmund Friedemann, ein Verteidiger des historischen Romans, der aber die ferne Zeit nicht um ihrer selbst willen geschildert wissen will, sondern der von der Überzeugung ausgeht, daß die Entwicklungsstadien, die im Leben jedes höher entwickelten Menschen eine Rolle spielen, in der Weltgeschichte immer wiederkehren, und daß es gelte, diese ewigen, zu allen Zeiten gleichen Regungen der Menschenseele im Kunstwerk festzuhalten[5].

---

[1] Ad. Stern, Gesch. der neuern Lit., Leipzig 1885, Bd. 7, S. 298f.

[2] Ad. Bartels, Gesch. der deutsch. Lit., Leipzig 1902, Bd. 2, S. 713.

[3] Zola, Le roman, S. 206.

[4] Spielhagen, Beiträge, S. 13. — Fontane, Aus d. Nachlaß, Berlin 1908, S. 244.

[5] Catilina, Dresden u. Leipzig 1893, Bd. 1, S. IX.

Digitized by Google

Es wird sich dabei natürlich in erster Linie um die Darstellung von Epochen handeln, die in Sprechweise, Denken und Empfinden der unsrigen möglichst ähnlich sind[1].

Auch hier also Vergangenes nur, soweit es zugleich gegenwärtig, oder vielmehr, soweit es zeitlos ist. Einer fernen Epoche soll der Charakter der Ferne durch ein uns geläufiges Kostüm genommen werden. Denn uns selbst würde, hätten wir in jener Zeit gelebt, das damalige Kostüm nicht altertümlich, sondern, gleich unserem jetzigen, modern angemutet haben. Diesen Eindruck also des Gegenwärtigen schlechthin, nicht den der Gegenwart gerade unserer Zeit gilt es hier zu erwecken. Es ist der gleiche Standpunkt, der in der Malerei durch Gebhard und Uhde vertreten wird. Die Christusgestalt tritt bei ihnen unter eine uns nach Physiognomie und Kleidung vertraute Menschenmenge, damit wir den Abstand, der uns historisch von ihr trennt, vergessen und uns die Religion in ihrer Erhabenheit über Raum und Zeit zum Bewußtsein komme.

Gewiß hat es eine Berechtigung, nicht das Vergangene, an das uns heute kein menschliches Interesse mehr knüpft, sondern das Ewige zum Gegenstand der Dichtung zu machen. Auch Achim v. Arnim denkt an dieses Ewige, wenn er sagt: „Es gab zu allen Zeiten eine Heimlichkeit der Welt, die mehr wert in Höhe und Tiefe der Weisheit und Lust, als alles, was in der Geschichte laut geworden. Sie liegt der Eigenheit des Menschen zu nahe, als sie den Zeitgenossen deutlich würde, aber die Geschichte in ihrer höchsten Wahrheit gibt den Nachkommen ahnungsreiche Bilder[2]." Aber was Arnim dabei betont, ist gerade die Form der Ver-

[1] ebenda, S. II.

[2] Achim v. Arnim, Die Kronenwächter, Berlin 1817, S. 4.

Digitized by Google

gangenheit, die es uns eben ermöglicht, das Ewige in anderer Weise zu erfassen, als es die Gegenwart darbietet. Und er trifft damit das Wesen der epischen Dichtung selbst. Denn jede epische Dichtung als solche ist ja im Grunde ihrer Form nach eine historische, weil sie eben die Geschehnisse nicht als gegenwärtig, sondern als vergangen bringt. Was für die historische Erzählung im engeren Sinne als formales Element noch hinzukommt, ist nur, daß die Vergangenheit hier so weit zurückliegt, daß der Dichter die in ihr vorgegangenen Ereignisse unmöglich selbst geschaut haben kann, daß also seine Distanz den Dingen gegenüber eine noch größere wird. Ein Element, das der ganzen Gattung an sich ihr wesentlichstes Gepräge gibt, wird also in der historischen Erzählung noch unterstrichen. Und dies Element sollte entfernt werden?

Nein, der Erzähler kann gerade zeigen, daß das, was er erzählt, in weiter Ferne liegt, daß das Ewige sich hier in einer bestimmten historischen Form verkörpert hat. — Die Wege dazu sind verschiedene. Er kann entweder, wie es Conrad Ferdinand Meyer liebt, die Erzählung einer Person aus jener alten Zeit in den Mund legen, oder er kann im eigenen Namen sprechen, muß dann aber bei Wiedergabe längst verflossener Ereignisse den modernen Erzähler spüren lassen, auf den die Vergangenheit ihren Reflex geworfen hat, d. h. er muß seine Sprechweise von der seiner Gestalten unterscheiden und diese in einer ihre eigene Zeit charakterisierenden Art sprechen lassen[1].

[1] Das ist natürlich nur cum grano salis zu verstehen. Es handelt sich um das, was eine Zeit in ihrer Sprechweise charakterisiert, nicht um philologisch genaue Wiedergabe eines bestimmten Idioms. Denn der Gesichtspunkt, unter dem diese Forderung gestellt wird, ist ja kein naturalistischer, sondern im Gegenteil der einer idealen Ferne. — Ein Beispiel für die meisterhafte Durchführung

Digitized by Google

Der Erzähler „muß"?

Natürlich steht es im Belieben jedes Dichters, die Form für seine historischen Erzählungen nach eigenem Ermessen zu wählen. Nur sei er sich dabei klar, daß, verzichtet er auf die eine historische Erzählung vor anderen auszeichnende Form, er damit auch auf die aus dieser Form resultierende Sonderwirkung verzichtet und die Romanliteratur nur um neue Stoffgebiete bereichert.

Der historische Erzähler aber, der in seinem Kunstwerk die Illusion des Vergangenen festzuhalten bestrebt ist, eröffnet uns damit eine neue Ansicht der Dinge. Er zeigt sie uns gleichsam in perspektivischer Verkürzung. Nicht wie Menschen ihre eigene Gegenwart erfassen, will er am historischen Kunstwerk zeigen, sondern wie er, der Bürger einer späteren Zeit, das längst Vergangene in sich wirken läßt, gilt es für ihn zu enthüllen. Denn damit zeigt er uns eine Seite an den Dingen, die sich nur dem in die Ferne gerichteten Auge offenbart.

---

dieses Standpunktes bietet J. P. Jacobsens Roman „Frau Marie Grubbe".

Digitized by Google

ZWEITER TEIL.

DIE EPISCHE DARSTELLUNG IM EINZELNEN.

Digitized by Google

In der Betrachtung des Blickpunktes war ich bemüht für die Geschehnisse der epischen Dichtung den Faktor aufzuzeigen, der gleichsam alle übrigen bedingt und einschließt. Nunmehr gehe ich zur Darstellung der einzelnen Gebiete der Erzählungstechnik über. Dabei wurde für die Anordnung ein Gesichtspunkt maßgebend, der sich aus dem Unterschied zwischen epischer und dramatischer Technik von selbst ergibt. Beide Gattungen der Poesie haben vermöge ihrer Zugehörigkeit zur pragmatischen Dichtung eine Anzahl Aufgaben gemeinsam, die jede mit den Mitteln ihrer besonderen Technik zu lösen befähigt ist. So kommen in beiden der Aufbau einer Handlung, Einführung und Charakterisierung von Gestalten und deren Gespräche in Betracht. Andererseits aber gibt es einige Gebiete der Schilderung, die die Erzählungskunst deshalb für sich allein zu beanspruchen hat, weil im Drama diese dichterische Aufgabe durch unmittelbares Eingreifen der Wirklichkeit überflüssig wird. Dahin gehören Landschaft und Milieu sowie das Äußere der Gestalten. Und endlich handelt es sich um solche Gebiete der epischen Kunst, bei denen Epiker und Dramatiker nicht einmal den Gegenstand gemeinsam haben, weil dieser Gegenstand durch den Erzähler selbst repräsentiert wird, — die reflektierende Zwischenrede des Dichters und alle Metaphern und Gleichnisse, die nicht von den Personen der Dichtung vorgetragen werden.

Es sei hier ein für allemal betont, daß Metaphern und Gleichnisse für fast alle Gebiete der Schilderung herangezogen werden können, daß ich sie aber in den Kapiteln, die sich mit Darstellung von Menschen und Natur beschäftigen, nicht eigens erwähnen werde, weil ihnen am Schluß ein besonderer Abschnitt gewidmet ist.

Ferner möchte ich an dieser Stelle darauf hinweisen, daß auch ohne unmittelbare Einmischung sich die Gegenwart des Erzählers mehr oder weniger fast überall dort geltend machen wird, wo er andere Wirkungen anstrebt als der Dramatiker. Dabei darf es nicht irre führen, daß zuweilen Belegstellen für den Gebrauch epischer Technik aus den Werken von im übrigen ausgesprochen dramatischen Erzählern herangezogen werden, oder umgekehrt. Handelt es sich doch hier nicht um Stilcharakteristik einzelner Autoren, sondern um Aufstellung allgemeiner Prinzipien.

Digitized by Google

I. Die Komposition.

A. Anordnung des Stoffes.

Es ist eine selbstverständliche Wahrheit, daß wir im wirklichen Leben von der Zukunft nicht eher etwas Sicheres wissen, als bis sie eingetreten, und daß wir nur gelegentlich einmal den Schleier des Vergangenen lüften. Wirklichkeit und Gegenwart scheinen beinahe sich deckende Begriffe zu sein.

An diese unerbittliche Logik des realen Geschehens, in der b nicht vor a und c nicht vor b kommt, ist nun auch der Dramatiker gebunden; denn lebendige Gegenwart ist ja das, was er anstrebt. Will er uns mit dem Vergangenen bekannt machen, so müssen wir das von den Handelnden selbst erfahren, sei es durch Unterhaltung oder durch einen Monolog. Das Künftige aber kann uns höchstens einmal durch Prophezeiung seitens der Gestalten zuteil werden[1].

Der Erzähler ist an dies Gesetz der strengen Chronologie nicht gebunden; denn was er uns bringt, ist nicht Gegenwart, sondern Vergangenheit. In dem Augenblick, da uns jemand eine Erzählung vorlegt, wissen wir, daß er bereits das Ende der Begebenheit kennt. Berichtet er also ein späteres Ereignis vor einem früheren, so muß er damit nicht notwendig die Täuschung erwecken wollen, als sei es wirklich früher geschehen, sondern er hat das Recht, den Stoff seiner Erzählung

[1] Vgl. die letzte Szene von Grillparzers „Ein Bruderzwist in Habsburg".

Digitized by Google

so anzuordnen, wie es ihm am wirksamsten erscheint. Dem mündlichen Erzähler gegenüber würde daran niemand Anstoß nehmen. Ebenso selbstverständlich ist uns dies Verfahren da, wo in einem Buche die Vorstellung des mündlichen Berichts erweckt werden soll, sowie überhaupt in jeder Darstellung, die den Erzähler in einer bestimmten Rolle gibt. Bis zu einem gewissen Grade gehört hierher auch „der Herausgeber" von Werthers Papieren, der bereits im voraus von dem traurigen Geschick seines Helden weiß und den Leser durch Hinweis darauf für den „armen Werther" zu interessieren sucht.

Es ist nun bloß ein geringes Abstraktionsvermögen dazu nötig, um von der besonderen Rolle des Erzählers abzusehen und den Schriftsteller als solchen übrig zu behalten, der nicht den Gestalten in der Dichtung, sondern uns selbst eine Reihe von Begebenheiten erzählt. Für uns ordnet er jetzt seinen Stoff, wir sind seine Zuhörer, und nicht selten zieht er uns sogar ins Geheimnis und vertraut uns an, warum er die Begebenheiten in dieser oder jener Reihenfolge erzähle, warum er diese und jene technischen Mittel anwende. Es handelt sich um Formen der Komposition, die wir z. B. bei Sterne und Jean Paul ständig wiederkehren finden.

Die Art der Gruppierung des Erzählungsstoffes ist nun gleicherweise für Haupt- und Nebenhandlung zu untersuchen. Dabei verstehe ich unter beiden nicht diejenigen Handlungen, die sich unter den Haupt- oder Nebenpersonen begeben, sondern ich möchte „Haupthandlung" eine solche nennen, die sich gegenwärtig vor uns abspielt, „Nebenhandlung" aber eine solche, die teilweise nur die Voraussetzungen zu dieser bietet, also z. B. das, was in der Vergangenheit liegt, aber auch das Künftige, das über den Rahmen des vor-

Digitized by Google

liegenden Kunstwerks hinausweist. Zur Haupthandlung würde hiernach z. B. auch eine Analogiehandlung gehören, wenn sie nur als gegenwärtig dargestellt wird.

Es ist vielleicht nicht ganz korrekt, in bezug auf das Epos von Vergangenem und Künftigem zu sprechen, da ja im Grunde nur bereits Verflossenes an uns vorüberwandert. Immerhin aber handelt es sich in den meisten Fällen doch um eine Handlung, die im Vordergrund steht, während anderes nur zu ihrem Verständnis herbeigezogen wird. Vielleicht ließe sich der Unterschied von Präteritum und Plusquamperfektum machen, „Es war" und „Es war gewesen".

Allerdings gibt es Fälle — doch sind es die selteneren —, bei denen es auf eine Nebenhandlung wenig oder gar nicht ankommt. Hierher gehört in erster Linie der biographische Roman, der mit der Geburt des Helden beginnt. Doch finden wir selbst hier häufig, daß Dinge, die sich vor dem Eintreten des Helden ins Leben ereignet haben, zur Erklärung herbeigezogen werden. — Der zweite Fall wäre der, wo überhaupt nur das momentane Geschehen unser Interesse in Anspruch nimmt. So leben wir z. B. in Schnitzlers Novelle „Sterben" in jedem Moment ganz in den Gestalten der Dichtung. Was in diesem Moment nicht in deren Bewußtsein fällt, davon lernen wir nichts kennen. Und da die Gestalten vollkommen von ihrem gegenwärtigen Geschick erfüllt sind, so ist es uns auch gleichgültig, was hinter ihnen liegt. Etwas Ähnliches findet sich in dem Roman „Geschwister Tanner" von Philipp Walser[1]. Hier erfahren wir zwar gelegentlich, ganz wie im wirklichen Leben, von der Vergangenheit, doch ist diese nicht Voraussetzung für eine bestimmte Handlung. Die Erzählung beginnt und endet an einem be-

[1] Geschwister Tanner, Berlin 1907.

Digitized by Google

liebigen Punkte, und es kommt überhaupt gar nicht darauf an, was in der Vergangenheit und was in der Gegenwart liegt.

In den meisten Erzählungen finden wir jedoch eine wesentliche Handlung, die sich als relativ gegenwärtig vor uns abspielt, und daneben eine andere, die mehr für den Hintergrund des Bildes verwendet wird.

Ich beginne mit der Untersuchung über die Anordnung der Haupthandlung, bei der wir neben- und nacheinander verlaufende Vorgänge zu unterscheiden haben.

a) Die Haupthandlung.

1. Das Nebeneinander.

Thaddaeus Zielinski hat in seiner Arbeit über „Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos"[1] darauf hingewiesen, daß die Poesie, als die Kunst des Nacheinander, bei Darstellung nebeneinander verlaufender Vorgänge auf die Illusionsfähigkeit unseres Vorstellungsvermögens angewiesen sei, die es ihm möglich mache, „nacheinander empfangene Eindrücke als nebeneinander bestehend oder bestanden habend zu denken".

Man sieht, hier wird das Laokoonproblem gestreift. Auch Lessing beschäftigt die Frage, wie es möglich sei, in einer Kunst des Nacheinander Nebeneinanderliegendes zu geben. Er kommt bekanntlich zu dem Schluß, daß der Dichter Räumliches in Zeitliches zu verwandeln und das Zuständliche in Handlung aufzulösen habe. Aber hier setzt eigentlich erst unser Problem ein. Es ist möglich, einen Schild, statt ihn als fertiges Werk zu beschreiben, vor unseren Augen entstehen zu lassen. In unserem Falle handelt es sich aber nicht um den Gegensatz von Ruhe und Bewegung, sondern um die

[1] Philologus, Supplementband VIII, S. 414ff.

Digitized by Google

Gleichzeitigkeit zweier bewegter Vorgänge oder Handlungen.

Zielinski erkennt im wesentlichen drei Methoden an (S. 416ff.):

I. Die serapionische oder natürliche, schauende (so genannt nach einem Ausdruck E. T. A. Hoffmanns). In ihr werden uns die Vorgänge in derselben Weise zum Bewußtsein gebracht, wie in der Wirklichkeit. Und zwar handelt es sich um das Nebeneinander von Handlung und gleichmäßigem Vorgang. Eine Handlung kann von beliebig vielen gleichmäßigen Vorgängen begleitet sein. Z. B. „Schnitter arbeiteten im Felde; ein Kavallerieregiment zog in einiger Entfernung die vorbeiführende Landstraße herauf; gleichzeitig näherte sich Bauer Christian mit einem leeren Karren der oberhalb des Feldes gelegenen Mühle, deren Flügel lustig im Winde auf und nieder gingen. Wie er in der Nähe war" usw.

II. Die reproduzierend-kombinatorische Methode, bei der wir eine Handlung selbst verfolgen, während uns die andere von einer dazukommenden Person erzählt wird.

III. Die künstliche Methode, als welche er die zurückgreifende bezeichnet. In ihr werde eine Handlung A von Anfang bis zu Ende erzählt, dann in derselben Weise die gleichzeitige Handlung B.

Es ist charakteristisch, daß Zielinski diese letzte Methode als künstliche den beiden anderen als natürlichen gegenüberstellt, — charakteristisch wieder für den allgemein verbreiteten Standpunkt, „natürlich" sei die dramatische Wirkung, unnatürlich hingegen das sich Geltendmachen des Erzählers. Denn tatsächlich scheiden sich diese drei Methoden wesentlich danach, daß in den ersten beiden die Gestalten selbst auftreten,

Digitized by Google

während uns in der dritten von ihnen erzählt wird. Zielinski hat selbst hervorgehoben, daß wir nacheinander empfangene Eindrücke als nebeneinander bestehend oder bestanden habend denken sollen. Nur das letztere aber ist für die epische Wirkung notwendig. Und die Vorstellung des Nebeneinander-bestanden-habens wird nicht irgend dadurch beeinträchtigt, daß Vorgänge nacheinander erzählt werden.

Der Dramatiker allerdings muß sich genau an die Forderung halten, zwei gleichzeitige Vorgänge unmittelbar als solche wirken zu lassen. Er kann dabei:

I. zwei Handlungen sich auf derselben Bühne abspielen lassen, und es hängt dann von seinem Geschick ab, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die von ihm als Hauptsache betrachteten Dinge zu lenken;

II. wo die Handlungen sich an verschiedenen Orten abspielen, hat er das Mittel der geteilten Bühne, des gleichzeitigen oder nachträglichen Berichts einer Person an eine andere, oder aufeinander folgender Szenen, in denen wir gelegentlich auf gleichzeitige Ereignisse hingewiesen werden.

Dementsprechend bleiben für den Erzähler, der mit dramatischen Mitteln arbeitet, analog zu I. die von Zielinski als serapionische bezeichnete Methode, zu II. die des nachträglichen Berichts einer Person[1] und der aneinander gereihten Szenen. Für letzteres diene ein Beispiel aus B. Auerbachs „Auf der Höhe"[2].

Der Roman beginnt mit einer Szene am Königshofe, die in dem Beschluß gipfelt, einen Boten auszusenden, um für das zu erwartende Kind der Königin eine passende Amme zu finden. Das nächste Kapitel führt

[1] Vgl. Goethe, Lehrjahre, Buch VII, Kap. VIII, Werke a. a. O., Bd. 18, S. 234ff.

[2] Auf der Höhe, Stuttgart 1867.

Digitized by Google

uns ins Gebirge zu einer Bauernfamilie. Wir ahnen in der jungen Frau bereits die Gesuchte. Am Schluß dieser Situation erscheint der Bote mit seinem Auftrag. Wir können also berechnen, daß die beiden geschilderten Vorgänge sich ungefähr gleichzeitig abgespielt haben müssen.

Auch derselbe Vorgang kann zweimal von verschiedenen Blickpunkten aus dargestellt werden: „So werde ich aufstehen, sagte Helene, griff ein paar schnelle Schlußakkorde und ging, ohne das Ach! der mitten im Tanze Gestörten zu beachten, von dem Klavier fort. Das ist stark, sagte Felix bei sich ... Unterdessen sagte Oswald, während er sich umzog, vor sich hin: ‚Jetzt gilt es klug sein, wie die Schlangen.' Als sie an das Fenster traten, saß ihnen gerade gegenüber Helene am Klavier. Felix stand hinter ihrem Stuhl ... Da erhob sich Helene plötzlich und schritt durch die Gruppen der Tänzer"[1].

Eine Übergangsform zu der rein epischen Darstellungsweise bildet die Art, den Bericht einer Person über inzwischen Geschehenes mit des Erzählers eigenen Worten wiederzugeben. Z. B.: „Josephe war auf ihrem Gang zum Tode dem Richtplatz schon ganz nahe gewesen, als durch den krachenden Einsturz der Gebäude plötzlich der ganze Hinrichtungszug auseinandergesprengt ward ... Dies alles erzählte sie jetzt voll Rührung dem Jeronimo"[2].

Wo der Erzähler gänzlich von seinen Gestalten absieht, weist er häufig auf gleichzeitige Vorgänge direkt hin. So sagt Cervantes: „Lassen wir ihn [Don Quixote]

[1] Fr. Spielhagen, Problematische Naturen, Leipzig 1906, S. 503, 507, 508.

[2] H. v. Kleist, Das Erdbeben von Chili, Werke hrsg. von Grisebach, Bd. II, S. 256f.

Digitized by Google

indessen seufzen und dichten, und sehen, wie es Sancho Pansa auf seiner Gesandtschaft ging"[1]. Wieland bemerkt, es sei ihm lieb, daran erinnert worden zu sein, daß er dem Leser einige Nachricht über inzwischen Geschehenes schulde (Agathon, Bd. 3, S. 245); Nicolai kehrt zu seinem Helden zurück, „den wir auf dem Pferde des Verwalters verlassen haben"[2].

Verzichtet der Erzähler auf diese Umschreibungen, so leitet er gleichzeitige Vorgänge durch Wendungen wie „Inzwischen war", „Indessen hatte" ein, Wendungen, die sich sowohl auf voneinander entfernte Vorgänge, wie auf solche am gleichen Ort beziehen, und die so häufig sind, daß es vergebliche Mühe wäre, die einzelnen Werke, in denen sie sich finden, besonders namhaft zu machen. Von der Odyssee über Goethe, Kleist, Freytag, bis in die neueste Zeit zu Wassermann und Gerhard Hauptmann kehrt diese Form des Nebeneinander gleichmäßig wieder. Ein besonders interessantes Beispiel bietet Berthold Auerbachs „Joseph im Schnee", in dem wir nicht weniger als fünfmal an den gleichen Ausgangspunkt geführt werden[3]. Es entspricht diese Art der Darstellung der von Zielinski als „künstlich" getadelten Methode. Ich möchte in ihr die wesentlich epische erblicken, nicht nur deshalb, weil sie tatsächlich immer angewendet worden, sondern weil durch sie am besten die Vorstellung einer weit zurückliegenden, durch die Reflexion des Erzählers hindurchgegangenen Begebenheit erweckt wird.

---

[1] Don Quixote, Bd. I, Kap. XXVI, a. a. O., S. 317.

[2] Sebaldus Nothanker, Berlin, Stettin 1774, Bd. 2, S. 207.

[3] Joseph im Schnee, Stuttgart 1860, S. 114ff., 139ff., 148ff., 173ff., 188ff.

Digitized by Google

2. Das Nacheinander.

Der Erzähler hat im Gegensatz zum Dramatiker die Möglichkeit, nacheinander verlaufende Vorgänge in einer von ihrem wirklichen Verlauf abweichenden Reihenfolge zu berichten.

So liebt es z. B. Freytag, die Chronologie in der Weise zu verschieben, daß er zuerst einen Überblick über eine ganze Zeitspanne gibt und dann wieder zu einer Situation zurückkehrt, die am Beginn dieser Spanne liegt. „Soll und Haben" bietet dafür drei Beispiele. Bd. 1, S. 226f. heißt es: „Anton aber war wie ein erlöschender Stern aus der Gesellschaft geschieden. Er wurde nicht wieder darin gesehen ... Unserm Anton kam wenig darauf an. Er stürzte sich jetzt mit Leidenschaft in die Arbeiten des Geschäfts. Gleich am andern Morgen klopfte er an die Tür des kleinen Kontors." Bd. 1, S. 554ff.: „Die nächsten Wochen vergingen Anton in einer aufreibenden Tätigkeit. Er war peinlich bemüht, in den Kontorstunden seine Pflicht zu tun ... Wenige Tage nach jener Unterredung mit dem Kaufmann stand Anton allein an der großen Wage." Bd. 2, S. 56ff.: „Wie in den ersten Tagen, ging für Anton das Leben auf dem Gute durch einige Monate fort, ernsthaft, einförmig, nicht ohne Zwang. ... Er war manchmal unzufrieden auch mit ihr. Gleich in den ersten Tagen frug sie ihn dringend, wie sie sich dem Hause nützlich machen könnte."

Eine weitere Verschiebung der regelmäßigen Zeitfolge finden wir auch dort, wo der Erzähler die Handlung plötzlich an einem späteren Punkte einsetzen läßt und das Dazwischenliegende nachholt. So heißt es bei Otto Ludwig: „Wir überspringen im Geiste drei Jahrzehnte. ... Uns bleibt wenig nachzuholen"[1]. Ein Vor-

[1] Zwischen Himmel u. Erde, a. a. O., Bd. 5, S. 176, 178.

Digitized by Google

wegnehmen künftiger Ereignisse liegt ferner da vor, wo entweder am Schluß eines Kapitels auf den Inhalt des folgenden hingewiesen wird, wie es z. B. Cervantes liebt[1], oder wenn in der Überschrift bereits das in dem Kapitel Enthaltene angedeutet ist. Noch weiter geht darin z. B. Lohenstein, der jedem Kapitel zuerst eine genaue Inhaltsangabe voranschickt[2].

Am ausgiebigsten aber macht der Erzähler von seinem Recht, den Stoff der Erzählung nach Belieben anzuordnen, da Gebrauch, wo die Erzählung mit dem Schluß einsetzt. Diese Form der Komposition ist eine so verbreitete, daß ich sie als eine wesentlich epische ansehen möchte.

Auch das Drama kann in einem Prolog auf das Ende hinweisen, doch ist dieser von dem eigentlichen Stück scharf getrennt. Durch ihn spricht der Dichter zu uns, während mit dem Beginn des eigentlichen Dramas etwas vollkommen Neues beginnt. In der Erzählung aber steht beides, Gegenwärtiges und Künftiges, unvermittelt nebeneinander; denn beides wird uns in gleicher Weise vom Dichter erzählt. Ich erinnere nur an den Anfang von Ilias und Odyssee und an die ersten Worte des Nibelungenliedes. Homer entrollt gleich mit wenigen Strophen das Programm der ganzen Handlung, im Nibelungenlied wird nur allgemein auf Kämpfe und Streit, auf Weinen und Klagen hingewiesen, davon uns alte Zeiten berichten, und es beginnt dann mit einem speziellen Falle.

Welchen Sinn hat nun dies Beginnen mit dem Ende? Denn einen Sinn muß es haben, wenn sich die größten Erzähler immer wieder zu diesem Mittel gedrängt

[1] Don Quixote, Bd. 1, Kap. VIII, XIV, XVIII, XIX, XXI.
[2] Daniel Casper von Lohenstein, Arminius u. Thusnelda, 1689 bis 1690.

Digitized by Google

fühlten. Zerstört es die Spannung oder weckt es sie? Oder welch sonstiger Wert könnte dadurch repräsentiert werden?

Im allgemeinen ist die Ansicht verbreitet, „Spannung" in einem Kunstwerk werde nur durch die gesteigerte Erwartung auf den Ausgang einer Sache herbeigeführt. Und deshalb ist sie vielfach als unkünstlerisch verurteilt worden. Diese Art der Spannung wird naturgemäß aufgehoben, wenn wir bereits den Ausgang einer Begebenheit kennen. Es stellt sich dafür aber eine andere ein, die sich nicht mehr auf den einen Endpunkt, sondern auf den ganzen Lauf der Entwicklung richtet, und die daher dem Leser gestattet, das Kunstwerk in seiner Totalität zu erfassen.

In Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" hören wir gleich zu Anfang: „Die Nachbarn wundern sich, daß der Herr Nettenmair die Schwägerin nicht geheiratet. Es ist nun dreißig Jahre her, daß ihr Mann, Herrn Nettenmairs älterer Bruder, bei einer Reparatur am Kirchendache zu Sankt Georg verunglückte. Damals glaubte man allgemein, er werde des Bruders Witwe heiraten. Sein damals noch lebender Vater wünschte das sogar, und der Sohn selbst schien nicht abgeneigt. Man weiß nicht, was ihn abhielt. Aber es geschah nicht, wenn schon Herr Nettenmair sich des Familienwesens seines Bruders und der Kinder desselben väterlich annahm, auch sich sonst nicht verheiratete, so viel gute Partien sich ihm auch anboten. Damals schon begann das eigene Zusammenleben. Es ist natürlich, daß die guten Leute sich wundern; sie wissen nicht, was damals in vier Seelen vorging; und wüßten sie's, sie wunderten sich vielleicht nur noch mehr. Nicht immer wohnte die Sonntagsruhe hier, die jetzt selbst über die angestrengteste Geschäftigkeit der Be-

Digitized by Google

wohner des Hauses mit dem Gärtchen ihre Schwingen breitet. Es ging eine Zeit darüber hin, wo bittrer Schmerz über gestohlenes Glück, wilde Wünsche seine Bewohner entzweiten, wo selbst drohender Mord seinen Schatten vor sich her warf in das Haus; wo Verzweiflung über selbstgeschaffenes Elend händeringend in stiller Nacht an der Hintertür der Treppe herauf und über die Emporlaube hinunter den Gang zwischen Gärtchen und Stallraum bis zum Schuppen und ruhelos wieder vor- und wieder hinterschlich." (S. 6f.) — Die ganze folgende Erzählung gibt nun eine Erklärung zu den hier angedeuteten Tatsachen, so daß uns von Schritt zu Schritt das Seelenleben dieser Menschen klarer, ihre Motive verständlicher werden.

In ähnlicher Weise erweckt Kleist in seiner „Marquise von O." die Spannung auf den Verlauf der Handlung, indem er seine Novelle mit der sensationellen Notiz eröffnet: „In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie ohne ihr Wissen in andere Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde, sich melden solle, und daß sie aus Familienrücksichten entschlossen wäre, ihn zu heiraten."

Es sind zwei Vorstellungsreihen, die der Dichter auf diese Art im Leser erweckt. Während wir die eine Handlung verfolgen, schwingt in uns, da wir den Ausgang bereits kennen, ein Gefühlston mit, der einem für den Moment scheinbar unwichtigen Vorgang einen besonderen Wert verleiht. Der streng chronologisch vorgehende Erzähler kann diese Wirkung erst durch die zweite Lektüre seines Buches erzielen.

Eine besondere Spielart der Technik des Beginnens

Digitized by Google

mit dem Schluß bietet die Erzählung mit aufgegebenem Thema, wie Wielands „Oberon" oder Kellers „Sinngedicht". Wir nehmen stillschweigend an, daß der Held sein Ziel erreichen wird, auch wenn es der Erzähler nicht sogleich versichert.

b) Die Nebenhandlung.

Die Nebenhandlung, d. h. hier also das, was vor und nach den Begebenheiten liegt, von denen wir selbst Zeuge sind, muß, soweit es zum Verständnis des Hauptgeschehens erforderlich ist, in dessen Darstellung mit verwoben werden. Dabei ergibt sich, daß der Erzähler für die Mitteilung der Vorgeschichte eine ganze Anzahl von Darstellungsmöglichkeiten mit dem Dramatiker gemeinsam hat, während er beim Hinweis auf Künftiges stets seine Eigenart als Erzähler zur Geltung bringt.

1. Mitteilung der Vorgeschichte.

Der weitaus größte Teil aller Erzählungen beginnt in der Mitte der Ereignisse an einem beliebigen Zeitpunkte[1]. Es handelt sich nun darum, festzustellen, auf welche Weise der Leser mit dem bekannt gemacht wird, was in der Reihe der Begebenheiten vor diesem Zeitpunkte liegt.

Die für Epiker und Dramatiker gleichmäßig verwendbaren Mittel sind diejenigen, bei denen wir das weiter Zurückliegende nur durch die Gestalten der Dichtung selbst erfahren. Hier ergeben sich folgende Möglichkeiten: Erstens kann die Mitteilung der Vorgeschichte an einer Stelle im Zusammenhang erledigt werden, sei es, daß (wie z. B. in Mörikes „Maler Nolten",

[1] Über die Möglichkeit des epischen Dichters, an jedem Punkte der Erzählung zu beginnen, vgl. Fr. Schlegel, Über die Homerische Poesie, Jugendschriften, hrsg. von Minor, Bd. 1, S. 223.

Digitized by Google

Stuttgart 1893, Bd. 1, S. 317ff.) die Personen ein Manuskript lesen, aus dem sie und der Leser wichtige Aufschlüsse über Zurückliegendes erhalten, oder daß eine Gestalt einer anderen über das Vergangene berichtet. Schon Homer läßt Odysseus den Phäaken lange hintereinander von seinen Irrfahrten erzählen[1]. Ähnlich wird der ganze zweite Band des dreibändigen Wielandschen „Agathon" 164 Seiten lang von der direkten Erzählung des Helden über seine Vergangenheit angefüllt, die durch die Worte eingeleitet ist: „Und nach einigen vorbereitenden Liebkosungen, womit sie [Danae] ihre Dankbarkeit bestätigte, fing Agathon die folgende Erzählung an"[2]. Paul Lindau macht uns in seinem „Zug nach dem Westen" mit der Vorgeschichte der Familie, in die er uns eingeführt, dadurch bekannt, daß er auf dem Heimweg von der soeben geschilderten Gesellschaft einen der geladenen Herren über die früheren Geschicke des Hauses berichten läßt[3].

Zweitens erfahren wir Hinweise auf das Vergangene durch Unterhaltung. Wir lernen die Vorgeschichte nicht mehr im Zusammenhang durch eine Person kennen, sondern sie wird im Gespräch allmählich enthüllt[4]. Doch sind die Grenzen zwischen dieser und obiger Darstellungsweise nicht immer scharf zu ziehen, da ja auch dort schließlich der Bericht als aus einer Unterhaltung hervorgehend gedacht ist. Andrerseits dehnt sich häufig

[1] Odyssee, Ges. IXff. Richard Heinze (Virgils epische Technik, Leipzig, Teubner 1903, S. 368 u. 383) weist darauf hin, daß Virgil darin dem Homerischen Vorbild folgt.

[2] Agathon, a. a. O., Bd. 1, S. 377; 2, S. 3ff.

[3] Der Zug nach dem Westen, Berlin u. Stuttgart, S. 52ff.

[4] Vgl. Spielhagen, Platt Land, S. 26f. — Freytag, Soll u. Haben, Bd. 1, S. 26, 107, 307. — C. F. Meyer, Jürg Jenatsch, Leipzig 1892, S. 7f., 43ff. — Th. Fontane, Effi Briest, Berlin 1896, S. 69ff., 90, 140ff. — H. Tovote, Abschied, Novellen, Berlin 1898, S. 15, 29. — Thomas Mann, Buddenbrooks, Berlin 1901, Bd. 1, S. 23.

Digitized by Google

die Unterhaltung annähernd zu einem Bericht aus. Es kann hier also nur von einem Mehr oder Weniger gesprochen werden. Den schärfsten Gegensatz zu der langen ununterbrochenen Erzählung bietet auf dieser Linie die Art, nur gelegentlich das Vergangene gesprächsweise zu streifen. Die „konsequent naturalistische" Richtung der Holz und Schlaf veranschaulicht dies Verfahren wohl am besten. Denn wo die Dichtung nur aus dem Momentbild besteht, wird auch das Vergangene vollständig in die Gegenwart hineinbezogen[1].

Aber die Menschen erzählen einander nicht nur, sie erinnern sich auch gegenseitig an Vergangenes. Was wir erfahren, ist also nicht ihnen selbst, sondern nur dem Leser neu. In den „Wahlverwandtschaften" heißt es: „Du kennst die traurige Lage, in die er [der Hauptmann] wie so mancher andere, ohne sein Verschulden gesetzt ist." (Teil I, Kap. I.) Oder: „Mag ich doch so gern unserer frühesten Verhältnisse gedenken. Wir liebten einander..." (Ebenda.)

Ein noch einfacheres und wohl auch häufiger angewendetes Mittel als das der Erinnerung im Gespräch ist die eigentliche Erinnerung oder Selbstbesinnung. Der Held denkt in einem bestimmten Moment an seine Vergangenheit zurück, und der Erzähler knüpft dann seinen Bericht an die Gedanken des Helden an. Diese Form der Darstellung entspricht dem Monolog im Drama. Wo, wie in Schlafs „Suchenden" (S. 1, 2, 9) oder wie in Schnitzlers „Leutenant Gustl" (S. 6, 10, 11, 12, 16, 44) der Blickpunkt der gegenwärtige Held ist, liegt diese Darstellungsart besonders nahe. Bei Schnitzler handelt es sich nicht um eine zusammenhängende Erinnerung in einem bestimmten Moment, sondern hier, wo das Ganze

[1] Vgl. Holz u. Schlaf, Neue Gleise, a. a. O. (Die papierne Passion) S. 14.

Digitized by Google

als stummer Monolog gedacht ist, kommen und gehen die Erinnerungen sporadisch, von anderen Gedanken und Beobachtungen unterbrochen. Im Gegensatz dazu zieht sich die Erinnerung der Heldin in Daudets „Fromont jeune et Risler aîné" durch vier Kapitel[1]. Hier ist aber die Anknüpfung an diese Erinnerung nur eine sehr lose. Ja, der Erzähler berichtet sogar von Dingen, die die junge Frau gar nicht wissen konnte, da sie sich während eines eigenen Erlebnisses abspielen. Die rein dramatische Form ist also hier nicht mehr gewahrt, sondern bereits eine Übergangsform geschaffen.

Dieselben dramatischen Darstellungsmittel für die Aufdeckung des Vergangenen, die in der eigentlichen Erzählung angewendet werden, finden sich nun selbstverständlich auch im Briefroman[2] und Tagebuch. Sind doch Briefe nichts anderes als schriftliche Unterhaltungen, während das Tagebuch als ausgedehnter Monolog aufzufassen ist. — Im Briefe fragt also auch entweder der eine den anderen, und dieser erteilt dann Auskunft[3], oder man erinnert einander an bekannte Dinge, wie z. B. Werther seinen Freund Wilhelm an seine früheren Beziehungen zur „armen Leonore"[4]. — Das Tagebuch gibt Vergangenes teilweise in der Form der zufälligen und gelegentlichen Erwähnung[5], zum Teil aber auch in einem erschöpfenden Überblick über bisherige Verhältnisse, den z. B. Nansens „Julie" unter der Form

---

[1] Fromont jeune et Risler aîné, Paris 1875, S. 2, 15, 16ff.

[2] Daß auch in die Erzählung Briefe eingeschoben werden können, die Aufschlüsse über Vergangenes geben, wie z. B. in Spielhagens Problem. Naturen, Bd. 1, S. 9ff., erwähne ich nur nebenbei.

[3] Vgl. Richardson, Clarissa Harlowe, London MDCCLIX, Bd. 1, S. 1ff.

[4] Goethe, Werthers Leiden, Buch I, Werke, Bd. 16, S. 3.

[5] Vgl. Paul Heyse, Unheilbar, Novellen, Auswahl fürs Haus, Berlin 1890, S. 201, 203, 204f., 205, 206.

Digitized by Google

einer Betrachtung über Vergangenes am Silvesterabend bringt[1].

Beim Überblicken der hier behandelten Formen, durch die Vergangenes in der Erzählung mit dramatischen Mitteln zur Kenntnis gebracht wird, ergibt sich folgendes Resultat: Der Erzähler hat natürlich das Recht, sich auch der technischen Mittel des Dramatikers zu bedienen, wo sich diese mit Notwendigkeit aus der einzelnen Situation ergeben. So liegt es wohl sicherlich in Goethes Absicht, sich Eduard und Charlotte gerade in dem Augenblick ihrer früheren Beziehungen bewußt werden zu lassen, wo sie im Begriffe stehen, neue anzuknüpfen. Die ausschließliche Anwendung dieser Mittel aber höbe das Wesen der epischen Kunst auf, die ja gerade das Ziel anstrebt, die Dinge im Spiegel eines betrachtenden Mediums erblicken zu lassen. Zudem würde sie dazu verführen, die Gestalten nicht das sagen zu lassen, was im Einklang mit ihrem Charakter und der augenblicklichen Situation steht, sondern das, was der Erzähler durch sie dem Leser mitteilen möchte.

Ich komme nun zu den ausgesprochen epischen Formen für die Darlegung des Vergangenen.

Wenn es überhaupt einen Sinn haben soll, in bezug auf das Epos von Vergangenem zu sprechen, so können hier nur diejenigen Erzählungsformen gemeint sein, bei denen die Haupthandlung in einem mittleren Zeitpunkt beginnt, während anderes entweder in den Verlauf der Ereignisse eingeflochten oder durch eine allgemeine Einführung dem Buche vorangeschickt wird.

Dieser letztere Fall ist ein bei den Erzählern der verschiedensten Zeiten äußerst verbreiteter. Er findet sich, um nur einige Beispiele anzuführen, sowohl im Don Quixote, in Millers „Sigwart" wie in G. Haupt-

[1] Peter Nansen, Julies Tagebuch, Berlin 1895, S. 1 ff.

Digitized by Google

manns „Bahnwärter Thiel". Vergangenes und relativ Gegenwärtiges geht hier fast unmerklich ineinander über; die Erzählung beginnt nicht mit einer bestimmten Situation, sondern ein kurzer Bericht über die vergangenen Zustände wird den Begebenheiten vorausgeschickt.

Führt der Erzähler sofort „in medias res", so läßt sich das Vergangene, hier so gut wie in der dramatischen Technik, entweder an einer Stelle hintereinander nachholen oder gelegentlich anknüpfen. Etwas altmodische Erzähler lieben es, den Leser förmlich um Entschuldigung zu bitten und ihm zu erklären, warum sie jetzt etwas aus der Vergangenheit nachholen müssen (vgl. S. 100). Eine Dichterin wie Ricarda Huch dagegen nimmt sich dies Erzählerrecht als ein selbstverständliches, ihr zukommendes. In ihrem Roman „Vita somnium breve" setzt, nachdem wir zunächst in den Mittelpunkt der Ereignisse geführt worden, das zweite Kapitel ohne weitere Vorbereitung ein: „Wer hätte nicht Woldemar Unger und Malve Santen beneidet, als sie mit großem Aufwand im Dome Hochzeit hielten[1]."

Diese Art, im Zusammenhang das zu berichten, was der Leser als Voraussetzung für das Kommende wissen muß, scheint mir unter den rein epischen Möglichkeiten vielleicht die dankbarste, weil in ihr Situation und Bericht des Erzählers streng getrennt sind und einander nicht beeinträchtigen. Das Verhältnis ist genau das umgekehrte, wie bei der Erzählung mit dramatischen Mitteln. Dort empfanden wir die langen Berichte als hindernd, weil in ihnen die Gestalten häufig aus der Rolle fielen, hier entsprechen sie gerade der Hauptaufgabe des Erzählers, nämlich etwas zu erzählen, während die gelegentliche Anknüpfung nicht selten die Situation störend unterbricht.

[1] Vita somnium breve, Leipzig 1903, S. 14.

Digitized by Google

Diese gelegentliche Anknüpfung des Vergangenen an das Gegenwärtige geschieht häufig sogleich beim Auftreten einer Person, wie z. B. im Beginn von Kleists „Erdbeben von Chili". (Werke, a. a. O., Bd. 2, S. 253.) In seiner „Marquise von O." tritt die Person nicht einmal selbst auf, sondern wird nur erwähnt. (Ebenda, S. 218.) Eine Eigentümlichkeit von Tolstois „Anna Karenina" ist es, daß jedesmal, wenn eine Gestalt eingeführt ist, das folgende Kapitel deren Vorgeschichte bringt[1]. Häufig wird auch das Vergangene zur Erklärung und Begründung einer bestimmten Situation herangezogen, z. B.: „Da die Mutter der Mädchen schon vor zehn Jahren gestorben war, so war es um so rührender, den alten Mann unter den mutterlosen Töchtern zu sehen[2]."

Es gibt einen Fall, wo, trotzdem es sich hier auch um eine gelegentliche Anknüpfung handelt, doch die Situation durch eine solche Anknüpfung des Vergangenen an den gegenwärtigen Moment keine Unterbrechung erfährt. Dies liegt da vor, wo die Situation nicht durch eine fortschreitende Handlung, sondern durch einen Zustand von gewisser Dauer charakterisiert wird. So beginnt Jacobsens Novelle „Frau Fönß" damit, daß zwei Damen auf einer Bank sitzen. Wir erfahren nun gelegentlich etwas aus ihrer Vergangenheit und haben dabei das Gefühl, daß, während wir diesen Bericht lesen, die beiden ruhig auf der Bank sitzen geblieben sind.

Auch der rein epische Erzähler kann seine Gestalten in Situationen bringen, in denen sie einander von ihrer Vergangenheit berichten. Er stellt dann nur diese Tat-

[1] Anna Karenina, Reclam, Bd. 1, S. 19f., 30, 58, 76.

[2] Stifter, Der Hochwald, Studien, Berlin, Bibliograph. Anstalt, Bd. 1, S. 163.

Digitized by Google

sache fest und gibt den Inhalt der Ereignisse mit seinen eigenen Worten. So Keller im „Sinngedicht": „Er frug nach ihrer Heimat und nach den Ihrigen, und sie beantwortete die Fragen ohne Rückhalt, erzählte auch manches freiwillig, da vielleicht noch niemand, seit sie unter Fremden ihr Brot verdiente, sich so teilnehmend nach diesen Dingen erkundigt hatte. Sie war das Kind armer Bauersleute, die einen Teil des Jahres im Tagelohn arbeiten mußten ... Ungefähr so gestaltete sich das Bild, das Erwin den Worten der Magd entnahm[1]."

In Kleists „Marquise von O." läßt der Erzähler seine Gestalten einander das sagen, was er dem Leser bereits vorher erzählt hat. „Hierauf unterrichtete ihn der Forstmeister von der Schande, die die Marquise über die Familie gebracht hatte, und gab ihm die Geschichtserzählung dessen, was unsere Leser soeben erfahren haben." (Werke, a. a. O., Bd. 2, S. 238.)

Ein häufiger Fall ist der, daß der Autor sich mit seinen Gestalten in die Aufgabe des Nachholens teilt. Zola gibt in seinem „L'Oeuvre" den Bericht Christinens mit seinen eigenen Worten, während er ihren Zuhörer direkt darauf reagieren läßt: „Christine, simplement, en quelques paroles, conta les choses. C'était la veille au matin qu'elle avait quitté Clermont, pour venir à Paris. ... ‚Pas de chance! interrompit Claude, toujours incrédule ... Et naturellement, personne ne vous attendait plus?' En effet, Christine n'avait pas trouvé la femme de chambre de madame Vaurade ...[2]."

War hier noch der Bericht über Christinens Vergangenheit so gedacht, als ob sie selbst Claude davon in Kenntnis gesetzt hätte, so löst Heyse in den „Kindern der Welt" seine Gestalten ganz direkt ab und bringt,

[1] Das Sinngedicht, Berlin 1882, S. 82f.
[2] L'Oeuvre, Paris 1895, S. 19f.

Digitized by Google

nachdem er zuerst manches aus der Vergangenheit durch Dialog enthüllt hat, nun die Fortsetzung des Berichts nach den einleitenden Worten: „Wir haben hier das Wenige nachzuholen, was von dem bisherigen Leben der beiden Brüder zu sagen ist[1].“

Gerade in dieser Möglichkeit der Aufteilung des Erzählungsstoffes unter die Personen der Dichtung und den Erzähler möchte ich einen wesentlichen Vorzug der epischen Technik sehen. Auf diese Weise ist es dem Dichter eben möglich, die Gestalten nur so weit in die Vergangenheit blicken zu lassen, als es ihrem Charakter, ihrem Temperament und der augenblicklichen Situation entspricht.

2. Hinweis auf Künftiges.

In seinem Essay über Dostojewskij spricht Georg Brandes über die Technik des Vorgreifens das vernichtende Urteil: „Mit solchen Wendungen sucht ein Dichter die Lücken und Versäumnisse der Schilderung auszubessern. ... Vorgreifen und Entschuldigungen für Vorgreifen haben in einem Roman ebensowenig Platz, wie Lücken und Lückenbüßer[2].“

Es ist naturalistische Befangenheit, die Brandes so sprechen läßt. Denn natürlich wird durch das Vorgreifen die Illusion des momentan sich abspielenden Ereignisses gestört, deren Erweckung aber, wie wir schon oft betonten, gar nicht Aufgabe des echten Epikers ist. Die unendliche Fülle von Beispielen, die sich tatsächlich in der Literatur aller Völker und Zeiten, und gerade unter den besten Erzählern, für die Technik des Vorgreifens findet, beweist auch zur Genüge, daß

1 Kinder der Welt, Berlin 1874, S. 28ff.
2 Menschen u. Werke, a. a. O., S. 336.

Digitized by Google

der epische Dichter sich immer dieses seines Rechts bewußt gewesen ist[1].

Anläßlich der Behandlung jener Kompositionsform, in der der Erzähler mit dem Ende der Ereignisse begann, war die Rede davon gewesen, daß auf diese Weise eine doppelte Vorstellungsreihe im Leser erzeugt werde, und daß so ein Gefühlston in ihm mitschwinge und die augenblicklichen Ereignisse begleite, dessen Hervorrufung dem streng chronologischen Erzähler versagt ist. Die gleiche Wirkung erzielt der Dichter auch dadurch, daß er in einem gegenwärtigen Moment auf einen künftigen hinweist[2]. Weiter aber ist die Kenntnis des Kommenden für das Verständnis des Augenblicks zuweilen geradezu notwendig. Wenn z. B. Don Quixote (Bd. 1, Kap. VIII) auf der Straße eine reisende Dame anhält, in der er eine Prinzessin sieht, so müssen wir die Wahrheit gleichzeitig mit dem Irrtum Don Quixotes erfahren, wenn nicht die aus diesem Kontrast entspringende Wirkung vollkommen ausbleiben soll. Und Cervantes klärt uns über den wirklichen Tatbestand auf, indem er sagt: „In der Kutsche befand sich — wie sich nachher ergab — eine biscaische Dame, die nach Sevilla zu ihrem Gemahl wollte."

Zum großen Teil besteht das Vorgreifen nun darin, daß uns erzählt wird (z. B. Dostojewskij, Raskolnikow,

[1] Vgl. u. a. Wolfram v. Eschenbach, Parzival, hrsg. von Karl Lachmann, Berlin 1879, S. 109, Vers 8 f. — Boccaccio, Decameron, a. a. O., Bd. 1, S. 19. — Cervantes, Don Quixote, Bd. 1, Kap. VIII, a. a. O., S. 86. — C. F. Meyer, Der Heilige, Leipzig 1890, S. 71, 101. — Ders., Jürg Jenatsch, Leipzig 1892, S. 95. — Keller, Das Sinngedicht, S. 81, 87, 140. — Dostojewskij, Schuld u. Sühne (Raskolnikow), Reclam, S. 87, 93, 98.

[2] Unter „Vorgreifen" verstehe ich hier immer nur den Hinweis auf Ereignisse, die sich tatsächlich in weiter vorliegenden Zeitläufen abgespielt haben, also nicht die Andeutung dessen, was im folgenden Kapitel steht.

Digitized by Google

Reclam, S. 98), der Held habe sich „später" in dieser oder jener Weise an die Ereignisse erinnert. Aber es wird auch gänzlich von den Beobachtungen der handelnden Personen abgesehen, und der Erzähler gibt uns selbst die Zusammenstellung eines gegenwärtigen Moments mit etwas Künftigem. Z. B. Wolfram v. Eschenbach, Parzival S. 109, Vers 8ff.:

die andern heten kranken sin,
daz sie hulfen niht dem wîbe:
wan sie truoc in ir lîbe
der aller ritter bluome wirt.

Gustav Freytag bringt in „Soll und Haben" die Zukunft, indem er sie prophezeit: „Der Mörder schlief. Aber wenn er erwacht! Dann wird die Schlauheit verloren sein, mit der sein verstörter Geist wie im Wahnwitz umhergriff nach allen kleinen Bildern und Gedanken, die er in der Finsternis auffinden konnte, um den einen Gedanken zu vermeiden, das eine Gefühl, welches von jetzt ab immer in ihm drückt und preßt. Wenn er aufwacht! Dann wird er schon im Halbschlafe fühlen, wie die Ruhe abzieht und die Angst, der Jammer wieder einziehen in seine Seele[1]." — Jacobsen weist in „Niels Lyhne" (Reclam, S. 72) von einem augenblicklichen Zustand auf das ganze kommende Leben hin. „Aber er betete doch nicht; wenn er sich auch bis zu Tränen danach sehnte — er rief doch nicht. Und so blieb es während seines ganzen Lebens ..."

Eine besondere Spielart des Vorgreifens findet sich da, wo auf Ereignisse hingedeutet wird, die überhaupt außerhalb des Rahmens der Erzählung liegen. Dadurch entsteht neben der doppelten Vorstellungsreihe auch

[1] Soll und Haben, a. a. O., Bd. 2, S. 350ff. Ähnliches S. 389.

Digitized by Google

das Bewußtsein im Leser, als handle es sich um wirkliche Menschen, aus deren Leben er nur einige Episoden erfährt. Ein sehr charakteristisches Beispiel dafür findet sich in Kellers Zürcher Novellen: „Es gab nichts Schöneres zu sehen, als die sitzende Fides in ihrer Bedrängnis, festgehalten von den zwei lachenden jungen Paaren, aber auch nichts Erschütternderes, wenn einer die Zukunft hätte sehen und wissen können, wie in einer kurzen Spanne Zeit der jetzt so frohe Wart König Albrechts Ermordung wegen auf das Rad geflochten sein und eben dieses fröhliche Bräutlein, alsdann seine Gattin, drei Tage und Nächte hindurch betend auf der Erde unter dem Rade liegen würde, bis er den Geist aufgegeben[1]."

* * *

Am Schluß dieses Abschnitts über die Anordnung des Stoffes möchte ich als ein besonders lehrreiches Beispiel dafür, wie der Erzähler sich selbst durch Verschiebung der regelmäßigen Zeitfolge zur Geltung bringen kann, das Schema von Otto Ludwigs Roman „Zwischen Himmel und Erde" kurz entwickeln.

Das Buch beginnt mit dem Ende (e). Der bereits alte Held sitzt in seinem Garten und erinnert sich seiner Vergangenheit. Nun erzählt der Autor von ihr, indem er mit dem Moment einsetzt, wo der junge Mann von der Wanderschaft heimkehrt (b). Wieder läßt er uns mit dessen Erinnerungen in die Zeit, die dieser Wanderschaft voranging, zurückkehren (a), endet wiederum bei dem Heimkehrenden (b) und verfolgt nun die Handlung ein Stück geradeaus (c). An einem entscheidenden Punkte überspringt er „drei Jahrzehnte", führt uns an den Ausgangspunkt der Erzählung, d. h.

[1] Zürcher Novellen, Bd. 2, Stuttgart u. Berlin 1902, S. 88.

Digitized by Google

also an das Ende, zurück (e) und holt das Dazwischenliegende nach (d).

Bezeichnen wir also den chronologischen Verlauf einer Handlung mit der Linie a b c d e, so war das Resultat obiger Untersuchung eine Verschiebung, nach der die Reihenfolge der Buchstaben lautet: e b a b c e d.

B. Das retardierende Moment.

Es ist ein beliebtes Mittel der Erzählungskunst, in dem Augenblick, in dem eine Handlung einen gewissen Höhepunkt erreicht hat, ein retardierendes Moment einzuschalten, sei es um die Spannung des Lesers zu erhöhen, sei es um einen Zustand, der als längere Zeit dauernd gedacht ist, nicht durch ein zu rasches Weitergehen als momentan erscheinen zu lassen. Dies retardierende Moment kann in der Handlung selbst liegen wie z. B. Hermanns Bemerken des Ringes an Dorotheas Finger, — es kann aber auch durch die Art der Darstellung erzeugt werden.

Wo mehrere Handlungsstämme in Frage kommen, ist es sehr einfach, genau wie im Drama, bald bei dem einen, bald bei dem anderen zu verweilen. So führt uns Freytags „Verlorene Handschrift" abwechselnd zu Professor Werner und zu den beiden Hutfabrikanten, P. Lindaus Roman „Arme Mädchen" von Berlin nach dem Schlosse des Grafen.

Schwieriger liegt der Fall da, wo die Handlung einreihig verläuft. Hier kommen folgende Möglichkeiten in Betracht: Der Erzähler kann, wie es z. B. Ricarda Huch im „Ludolf Ursleu" tut, eine für die Haupthandlung unwesentliche Episode einschalten. Der Verdacht, daß Ezard und Galeide sich lieben, ist lachend zurückgewiesen worden. Eine gewisse Spannung auf den weiteren Verlauf ihrer Beziehungen ist in uns

Digitized by Google

erregt. Da erzählt der Beobachter der Ereignisse von einer für die Handlung gleichgültigen Episode aus seinem eigenen Leben, von seinem Erlebnis mit einer verheirateten Züricher Studentin, nachdem er die Überleitung dazu durch die Worte gefunden: „Wie ich mir das vorhin wiedergegebene Gespräch zwischen Ezard und Galeide zurückrufe, kommen mir die neueren Bestrebungen der Frauen, gleiche Rechte mit dem Manne zu erwerben, und ihr Wunsch, ihre Persönlichkeit um ihrer selbst willen auszuleben, in den Sinn." (S. 66f.)

Der Erzähler kann aber auch von den Ereignissen ganz absehen und an der Stelle, an der er einen Aufenthalt wünscht, eigene Betrachtungen einschieben. So führt uns z. B. Jean Pauls „Titan" in der Handlung bis auf S. 50 (Kürschner); dann folgen S. 50—60 Bemerkungen des Autors über sein Werk, seine Modelle, seine Absichten und eine Erklärung gebrauchter Ausdrücke. — Otto Ludwig gibt in „Zwischen Himmel und Erde" in dem Moment, da die Verhältnisse aufs äußerste zugespitzt sind, da „der Geist des Hauses mit den grünen Fensterladen" mehr wußte als alle und die bleichen Hände rang (S. 41), in diesem Moment gibt er eine Abhandlung über das Handwerk des Schieferdeckers. (S. 41ff.) Ich glaube nicht, daß es hier, wie die zeitgenössische Kritik annahm[1], für den Dichter Selbstzweck gewesen, das Handwerk zu beschreiben, und gleich dem zur selben Zeit erschienenen „Soll und Haben" das deutsche Volk bei seiner Arbeit zu zeigen. Dazu spielt die Arbeit als solche hier eine zu geringe Rolle. Aber es ist ein feiner Zug des Dichters, daß er in dem Augenblick, wo das Geschick seines Helden

[1] Vgl. Adolf Stern, Biograph. Einleitung zum 1. Bd. von O. Ludwigs Gesammelten Schriften, S. 276. Ebenda, Einleitung zu „Zwischen Himmel u. Erde", S. 137.

Digitized by Google

sich der Katastrophe zu nähern droht, diesem momentanen Erleben nicht ein anderes momentanes Erleben, sondern einen dauernden Zustand gegenüberstellt. Wenn im Leben jedes Menschen bleibende und wechselnde Verhältnisse nebeneinander hergehen, so versinnbildlichen naturgemäß die bleibenden die Ruhe, die wechselnden die Bewegung. Es ist nun selbstverständlich möglich, diese bleibenden Verhältnisse in die bewegten hineinzuziehen. In unserem Falle aber will es mir als eine besondere Feinheit erscheinen, daß der Dichter die Schilderung des allgemeinen Lebenszustandes seines Helden als retardierendes Moment benutzt, daß er an dieser Stelle nicht ihn selbst in seinem Berufe handeln läßt, sondern daß er in den allgemeinsten Ausdrücken von diesem Berufe als dem Berufe eines jeden Schieferdeckers spricht.

C. Die Behandlung der Situation.

Die Wirklichkeit gibt uns nichts als Situationen, d. h. das Leben, von außen gesehen, ist nur eine Aneinanderreihung einzelner Momente. Erst in einem betrachtenden Menschengeist werden diese zu Einheiten zusammengefaßt; hier entsteht ein neuer Maßstab für den Begriff der Wirklichkeit, indem das wahrhaft Seiende oft das genannt wird, was sich draußen nie findet, und was nur in der Verarbeitung und Bewertung der gegebenen Daseinsmomente liegt.

Das Drama kann nichts anderes tun, als die einzelnen Momente in derselben Weise bringen, wie das Leben selbst. Natürlich hat es dabei nicht nötig vollständig zu sein. Im Hintergrund steht auch hier der wählende, anordnende, gestaltende Künstlergeist. Aber der Dramatiker will in uns die Illusion erwecken, als wäre das, was er uns gibt, die Wirklichkeit, meinet-

Digitized by Google

wegen eine höhere Art der Wirklichkeit. Er stellt einzelne, ausgewählte Momente nebeneinander.

Der typische Erzähler dagegen geht nicht vom einzelnen Moment, sondern von der Realität des Ganzen aus, das als solches eben nur in ihm Realität wird. Und es ist ihm daher, da er den ganzen Erzählungsstoff bereits überblickt, möglich, dem einzelnen je nach Wichtigkeit von vorne herein die Stelle anzuweisen, die ihm im Hinblick auf das Ganze zukommt. So kann er z. B. nur die Resultate von Situationen bringen, er kann aber auch, im Gegensatz zum Dramatiker, der in gewisser Weise alle Momente gleichmäßig bewerten muß, einzelnes besonders hervorheben, und wiederum steht es ihm frei, innerhalb der Situation nur einen bestimmten Moment zu uns sprechen zu lassen. Immer aber wird er sich da, wo er nicht vom einzelnen ausgeht, als Beobachter und Verarbeiter des Rohmaterials, das uns das Leben gibt, auch in der Form der Darstellung zur Geltung bringen.

Der Naturalismus der Holz und Schlaf liefert allerdings ohne Unterscheidung nur aneinandergereihte Situationen, eben weil wir im wirklichen Leben auch nichts anderes finden. Dieselbe Technik, wenngleich nicht ganz so ausgesprochen, bieten die Romane Spielhagens und Paul Lindaus, Wildenbruchs „Eifernde Liebe", sowie die Erzählungen der Reuter, Kahlenberg usw. Aber eine echte Erzählernatur wie Gottfried Keller gibt in „Romeo und Julia auf dem Dorfe" die Schilderung vom Niedergang der beiden Familien nur in allgemeinen Resultaten, weil hier diese eigentlich nur als Voraussetzung in Betracht kommt, während unser Hauptinteresse vom Schicksal der beiden Liebenden in Anspruch genommen wird. Er sagt dort: „Da sie eine faule Sache hatten, so gerieten beide in die aller-

Digitized by Google

schlimmsten Hände von Tausendkünstlern, welche ihre verschrobene Phantasie auftrieben zu ungeheuren Blasen, die mit den nichtsnutzigsten Dingen angefüllt wurden. Vorzüglich waren es die Spekulanten aus der Stadt Seldwyla, welchen dieser Handel ein gefundenes Essen war, und bald hatte jeder der Streitenden einen Anhang von Unterhändlern, Zuträgern und Ratgebern hinter sich, die alles bare Geld auf hundert Wegen abzuziehen wußten[1]."

Zweitens liegt die Möglichkeit vor, ein Geschehen durch seine häufige Wiederholung als ein zuständliches zu charakterisieren. Dieser Eindruck des Gewohnheitsmäßigen wird vollständig niemals durch eine vereinzelte Situation erweckt, es sei denn, daß sie als typisches Beispiel an Stelle vieler ähnlicher Fälle tritt[2]. Ebensowenig aber kann der Erzähler, will er nicht langweilig werden, die gleiche Situation sich mehrmals abspielen lassen. Es bleibt ihm im wesentlichen also nur das Mittel kurzer Zusammenfassungen, die dem Dramatiker gänzlich versagt sind. Vielleicht ist hier der tiefste Grund dafür zu suchen, daß im allgemeinen das Drama mehr Handlung, der Roman mehr Zuständliches bietet.

Äußerst lehrreich ist es, Drama und Erzählung da miteinander zu vergleichen, wo eins in das andere umgearbeitet wurde, so Grillparzers Novelle „Das Kloster bei Sendomir" mit Gerhard Hauptmanns Drama „Elga", oder Zolas Roman „Thérèse Raquin" mit dem vom Dichter selbst geschaffenen gleichnamigen Drama.

Bei Zola ist die Rede von regelmäßig wiederkehrenden Donnerstagabenden, die das Leben der Familie charakterisieren sollen: „Un jour sur sept, le jeudi soir, la famille Raquin recevait." (a. a. O., S. 21.) — „Des

[1] Die Leute von Seldwyla, Bd. 1, Stuttgart u. Berlin 1904, S. 89.
[2] Vgl. Freytag, Soll und Haben, Bd. 1, S. 54ff.

Digitized by Google

lors les réunions devinrent charmantes. A sept heures, madame Raquin allumait le feu, mettait la lampe au milieu de la table ..." (S. 22.) — „Les soirées du jeudi étaient un supplice pour elle; souvent elle se plaignait d'un malaise ..." (S. 25.) — „Un jeudi, en revenant de son bureau, Camille amena avec lui un grand gaillard ..." (S. 25.)

Man beachte, in welcher Weise ein einzelner dieser Abende von dem Hintergrund der übrigen abgehoben wird. Das Drama kann hier nichts anderes tun, als diese typische Situation zweimal bringen, einmal vor und einmal nach Camilles Tod, und sie in die Handlung hineinzubeziehen. (Akt I, Szene 8—11; Akt II.)

Akt IV, Szene VI wirft sich Thérèse der Mutter ihres ermordeten Gatten zu Füßen, um ihre Verzeihung zu erflehen. Im Roman wird diese Situation als eine oft wiederholte erwähnt, um die Heuchelei Theresens zu beleuchten. (S. 217ff.)

Ebenso finden wir in Hauptmanns „Elga" eine Szene, in der der Graf von seinem Diener vor den Brüdern seiner Frau gewarnt wird[1]. In Grillparzers Novelle heißt es: „Tagelang durchging er Meierhöfe und Fruchtscheuer, Saatfelder und Holzschläge, immer von seinem Hausverwalter begleitet ... Schon seit längerer Zeit bemerkte Starschensky eine auffallende Düsterkeit in den Zügen des Alten ... Einst ... rief dieser losbrechend aus: ...[2]."

Meisterhaft ist in „Madame Bovary" die Monotonie des ehelichen Lebens, die die junge Frau auf Abwege bringt, durch solche typisch wiederholten Situationen gegeben: „Tous les jours, à la même heure, le maître d'école, en bonnet de soie noire, ouvrit les auvents de la

[1] G. Hauptmann, Elga, Berlin 1905, S. 27f.
[2] Grillparzer, Das Kloster bei Sendomir, Cotta, Bd. 11, S. 232f.

Digitized by Google

maison, et le gardechampêtre passait, portant son sabre sur la blouse. Soir et matin les chevaux de la poste, trois par trois, traversaient la rue pour aller boire à la mare.... Dans l'après-midi, quelquefois une tête d'homme apparaissait derrière les vitres de la salle[1]."

Da nun, wo die einzelne Situation eine große Rolle spielt, und wo es nicht nur darauf ankommt, daß, sondern wie etwas geschehen ist, wird der Erzähler sie auch als solche zu ihrem Recht kommen lassen. Er deutet dann häufig durch Wendungen wie „Da geschah es" (Niels Lyhne, S. 174), „Und dann begab es sich"[2], an, daß er die betreffende Situation besonders hervorzuheben wünscht, ebenso durch ein nachträgliches Zurückweisen auf sie: „Also entwich der bescheidene Sohn der heftigen Rede." (Hermann und Dorothea, Ges. 3, Vers 1.) „So war Effis erster Tag in Kessin gewesen[3]."

Hebt der Erzähler aus dem Verlauf der ganzen Handlung einzelne Situationen als besonders wichtig hervor, so kann er andrerseits aber auch innerhalb einer Situation nur den bedeutsamen Moment betonen. „Sieh," heißt es in Ricarda Huchs „Vita somnium breve", „während sie zusammen am Fenster standen, wenn wir alle Tage aus dem Tiefsten unseres Herzens heraus lebten, würden wir bald erschöpft und aufgerieben sein[4]." Dieser Moment ist vollkommen isoliert. Vorher ist eine Freundin anwesend, von deren Weggang nichts gesagt wird. Alles Selbstverständliche ist hier verschwiegen.

Wird so die einzelne Situation aus dem allgemeinen

---

[1] Flaubert, Madame Bovary, Paris 1898, S. 70.
[2] Thomas Mann, Tristan, Berlin 1903, S. 66.
[3] Fontane, Effi Briest, Berlin 1896, S. 106.
[4] Vita somnium breve, Leipzig 1903, S. 6.

Digitized by Google

Lauf des Geschehens besonders herausgehoben, so liegt nun auch umgekehrt die Möglichkeit vor, sie in den allgemeinen Zustand übergehen zu lassen. „Dorothee ging schweigend mit gesenktem Kopf — und von einer Bewerbung Christlieb Taubes ist fortan nicht die Rede gewesen[1].“

Die Unterscheidung zwischen dem „Was“ und dem „Wie“ ist nun ganz besonders deutlich da zu sehen, wo die Aussage über die Tatsache als solche vorausgeschickt und hinterher noch einmal durch die Art, in der diese sich abgespielt, veranschaulicht wird. In Flauberts „Madame Bovary“ heißt es vor der ausführlichen Schilderung der Hochzeit: „Il y eut donc une noce, où vinrent quarante-trois personnes, où l'on resta seize heures à table, qui recommença le lendemain et quelque peu les jours suivants.“ (S. 27.)

Sehr bezeichnend für dies Vorwegnehmen des Resultates einer Situation ist folgende Stelle aus Jacobsens „Niels Lyhne“. „Aber die Liebe war in ihren Herzen, und war auch wieder nicht da, gleich wie die Kristalle in einer übersättigten Lösung sind und doch nicht da sind; nicht, bevor nicht ein Splitter oder nur eine Faser vom Rechten sich in die Flüssigkeit senkt und gleichsam mit einem Zauberschlage die schlummernden Atome ausscheidet, so daß sie sich entgegenfliegen, sich nach unerforschlichen Gesetzen ineinander keilen, Niete in Niete, und in einem Nu Kristall sind ... Kristall. So war es auch eine Kleinigkeit, die sie empfinden ließ, daß sie liebten. Es ist nichts zu erzählen; es war ein Tag wie alle anderen, sie waren allein im Wohnzimmer wie hundertmal zuvor ...“ (S. 200.)

Indem der Erzähler hier den tiefsten Gehalt, der in der folgenden Situation steckt, vorwegnimmt, ist es

[1] Louise v. François, Die letzte Reckenburgerin, a. a. O., S. 249.

Digitized by Google

ihm möglich, diese selbst in ihrer ganzen ergreifenden Schlichtheit zu geben, so einfach, wie oft große Dinge in die Erscheinung treten. Er vermeidet auf diese Weise die Klippe des hohlen Phrasentums, an der bekanntlich gerade Liebesszenen häufig scheitern.

Umgekehrt kann aber auch zuerst die Situation gegeben und hinterher das Resultat aus ihr gezogen werden: „Als aber nun auch der Vater, gefolgt von der Schneiderfamilie, von Gesellen und Lehrlingen, aus dem Hause zurückkehrte und immer den nämlichen Namen wiederholte, da entstand ein Rumor, ein Gewirr von Kreuz- und Querfragen, das endlich in der Kürze zu folgendem Abschluß führte." (Die letzte Reckenburgerin, S. 35.)

Sahen wir bisher in allen Fällen, in denen keine dramatische Technik vorlag, daß die Situation entweder ganz vermieden oder besonders hervorgehoben wurde, so gibt es noch eine Möglichkeit, die Goethe anwendet, wenn er zuerst die Geschehnisse einzeln an uns vorüberziehen läßt, sie dann aber zu einer Einheit zusammenfaßt und ein neues Kapitel beginnt: „So brachte Wilhelm seine Nächte im Genusse vertraulicher Liebe, seine Tage in Erwartung neuer seliger Stunden zu." (Lehrjahre, Buch I, Kap. IX.) — „So peitschte Luciane den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her." (Wahlverwandtschaften, Teil II, Kap. V.)

* * *

Am Schluß dieser Betrachtungen über die verschiedenen Formen der epischen Komposition möchte ich noch einmal das Resultat meiner Untersuchungen kurz dahin zusammenfassen, daß überall da, wo sich der Erzähler im Aufbau des Stoffes, in der Anwendung des retardierenden Moments und endlich in der Be-

Digitized by Google

handlung der Situation vom Dramatiker unterscheidet, er dies wesentlich dadurch tut, daß er sich als Erzählenden zu erkennen gibt. Man streiche all das fort, was den Erzähler vorwiegend charakterisiert, und man wird ein — verschlechtertes Drama übrig behalten, eine Kunstform, die sich bedeutender Vorteile freiwillig begeben hat, ohne auf der anderen Seite das Ideal der dramatischen Form ganz zu erreichen. Denn eine Erzählung kann nimmermehr ein richtiges Drama werden, und könnte sie es, nun, dann gäbe es eben überhaupt keine epische Dichtung mehr, und der Streit über die ganze Frage würde zu einem wesenlosen.

Digitized by Google

II. Die Einführung der Personen.

Der Erzähler hat zwei Hauptmöglichkeiten, um seine Gestalten auf den Schauplatz der Handlung zu bringen, — er kann sie entweder in einem bestimmten Moment auftreten lassen, wie im Drama, oder er kann von ihnen erzählen, unabhängig von einer bestimmten Situation. Im ersten Falle sucht er nach Möglichkeit mit seiner Person zu verschwinden, um die Illusion eines momentanen, wirklichen Vorganges nicht zu stören, im zweiten tritt er im Gegenteil als Berichtender in den Vordergrund der Ereignisse, während seine Gestalten von ihm buchstäblich in unseren Gesichtskreis eingeführt werden.

Welche Mittel besitzt nun der Erzähler, um das Auftreten der Gestalten dramatisch wirken zu lassen? Völlig mit seiner Person verschwinden kann er eigentlich nur da, wo bereits Gestalten eingeführt sind, und wo es sich bloß darum handelt, deren Kreis zu erweitern. Dann läßt er sich etwa die Anwesenden mit Namen anreden[1], über eine zu erwartende Person unterhalten[2], brieflich von einer solchen berichten[3]; die Gestalten stellen einander vor[4], oder endlich, sie rufen die noch

[1] Wildenbruch, Eifernde Liebe, Berlin 1893, S. 2.

[2] Goethe, D. Wahlverwandtschaften, Werke, Bd. 21, S. 3, 5, 14, 17. — Heyse, Im Paradiese, S. 37, 44. — Fontane, Effi Briest, S. 6f.

[3] Ebenda S. 177f.

[4] Ebenda S. 77. — C. F. Meyer, Jürg Jenatsch, Leipzig 1892, S. 6.

Digitized by Google

hinter der Szene weilende an, worauf diese auf dem Schauplatz der Handlung erscheint[1].

Weit schwieriger ist es, die erste Gestalt selbständig auftreten zu lassen; denn es sind ja nun noch keine Media innerhalb der Dichtung vorhanden, die dem Erzähler seine Aufgabe abnehmen.

Im wirklichen Drama treten die Gestalten eben wirklich auf, der Zuschauer sieht sie einfach kommen. Will der Erzähler nun die gleiche Wirkung erreichen, d. h. den Zuschauer nur selbst schauen lassen, so kann er nichts anderes tun, als die Benennung für die aufzutretende Gestalt ausschließlich nach ihrer äußeren Erscheinung wählen, d. h. sie mit „er" oder „sie" bezeichnen[2], einen ganz allgemeinen Eindruck von ihr geben, der dem „er" oder „sie" entspricht (so wenn Altenberg eine junge Dame mit „das Fräulein" einführt)[3] oder aber unsere erste Bekanntschaft mit einer Gestalt durch mehr oder weniger genaue Beschreibung ihres Äußeren vermitteln[4]. Schon in diesem letzten Falle ist es schwer, gänzlich von der Anwesenheit des Erzählers, hier also des Beschreibenden, zu abstrahieren. Diese Anwesenheit verrät sich ganz offenbar da, wo eine Gestalt durch irgendein anderes Merkmal als das ihrer äußeren Erscheinung dem Betrachter dargeboten wird, so etwa durch Nennung ihres Namens, oder durch das, was sie sonst im Leben vorstellt.

Es ist für die Zerstörung der von Spielhagen geforderten Illusion vollkommen gleichgültig, ob der Er-

[1] Scheffel, Ekkehard, S. 5.

[2] H. Tovote, Abschied (Novellen), Berlin 1898, S. 5. — Schlaf, Die Suchenden, S. 1. — Peter Altenberg, Wie ich es sehe, S. 3, 12.

[3] Ebenda, S. 12.

[4] Scott, Ivanhoe, Leipzig 1845, S. 4. — C. F. Meyer, Jürg Jenatsch, S. 5, 6, 39. — Der Heilige, Leipzig 1890, S. 1.

Digitized by Google

zähler seinen Helden, wie er es Goethe zum Vorwurf macht, einführt: „Eduard — so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter[1], oder ob Spielhagen selbst seine Erzählung beginnt: „Der Wagen hielt, und Gerhard erwachte“[2]. Denn woher wissen wir, daß sein Held Gerhard heißt, als nur durch ihn, den Erzähler!

Ganz ebenso verrät sich der Erzählende durch Angabe der besonderen Lebensumstände, z. B. des Berufes, wenn er etwa, wie Jacobsen, von einer seiner Gestalten zuerst als von dem Justizrat spricht[3]. Es hilft dabei nichts, die Szene dramatisch durch direkte Rede einzuleiten; im Gegenteil, je mehr der Autor anfangs auf dramatische Illusion hinarbeitete, desto eher wird diese Illusion durch jedes Geltendmachen des Erzählenden gestört und in uns der Eindruck einer Stillosigkeit erweckt. Man beachte z. B., wie die Verfasser des „Papa Hamlet“ nach extrem naturalistischer direkter Rede fortfahren: „Der arme kleine Ole Nissen wäre in einem Haar über sie [die Badewanne] gestolpert“[4], oder wie Wildenbruch, nachdem er seine Gestalten mit direkter Rede eingeführt hat, fortfährt: „Der solches sprach, war der Etatsrat Pfeiffenberg.“ (Eifernde Liebe, S. 1.) „Der, an welchen diese Worte sich richteten, war der Sohn des Etatsrats.“ (Ebenda, S. 2.)

Gänzlich anders wirkt es dagegen, wenn Goethe nach einer einleitenden direkten Rede weitergeht: „So sprach, unter dem Tore des Hauses sitzend am Markte, wohlbehaglich zur Frau der Wirt zum goldenen Löwen[5].“ Der breit angelegte Erzählerstil, der „Hermann und

[1] Vgl. Spielhagen, Beitr. z. Theorie u. Technik d. Romans, S. 92.
[2] Platt Land, S. 1.
[3] Novellen, Briefe, Gedichte, S. 8.
[4] Holz u. Schlaf, Neue Gleise, S. 111.
[5] Herm. u. Dorothea, Ges. I, Vers 20, 21.

Digitized by Google

Dorothea" beherrscht, läßt uns hier selbst die direkte Rede nicht als dramatisch empfinden, so daß uns der Erzähler, der uns sagt, daß die angeführten Worte vom „Wirt zum goldenen Löwen" gesprochen wurden, durchaus nicht durch seine Gegenwart überrascht. Wahrscheinlich trägt zu dieser Wirkung auch das für Sprechenden und Erzählenden gleichmäßig gewählte Versmaß bei.

Wir sahen also, daß selbst da, wo der Erzähler die dramatische Illusion zu erwecken strebt, ihm dies nur mit ganz wenigen Ausnahmen vollständig gelingt. Wenden wir uns nun den Fällen zu, in denen er auf diese, einer anderen Kunstgattung entliehene Wirkung von vorne herein verzichtet. Es sind das die Fälle, wo der Erzähler durch die Form der Darstellung verrät, daß er über seinem Helden steht, und daß er uns etwas von ihm erzählen will.

Wer aber einem anderen von einer Persönlichkeit erzählt, beginnt nicht gleich mit Einzelheiten. Er spricht nicht von einer beliebigen Situation, in der ein beliebiger Mensch aufgetreten, sondern er sucht zunächst das ganz natürliche Bedürfnis des Hörers nach der näheren Bekanntschaft mit der Persönlichkeit, über die er etwas hören soll, zu befriedigen. Der Hörer will wissen, warum ihm überhaupt von einem bestimmten Menschen etwas erzählt wird. Beginnt doch schon das alte Volksmärchen ganz typisch mit seinem „Es war einmal ein Mann". Und so entspricht es auch durchaus den Grundforderungen der Erzählungstechnik, wenn E. T. A. Hoffmann seinen „Rat Krespel" mit den Worten einführt: „Der Mann, begann Theodor, von dem ich sprechen will, ist niemand anders als der Rat Krespel in H. Dieser Rat Krespel war nämlich einer der allerwunderlichsten Menschen, die mir jemals im Leben vorgekommen[1]." Erst nach dieser allgemeinen Einführung wird ein beson-

[1] Werke, a. a. O., Bd. 6, S. 30.

Digitized by Google

derer Streich von diesem Manne erzählt. — Ricarda Huch läßt Ludolf Ursleu (S. 30) berichten: „Kaum kann ich es erwarten, und doch zage ich davor, den Schatten des Mannes im Zuge meiner Erinnerung heranschreiten zu sehen, an dem wie an keinem anderen meine Seele Anteil nahm. Ich spreche von meinem Vetter Ezard Ursleu . . .“ Oder „die letzte Reckenburgerin“ ruft aus (S. 111): „Muhme Justine, du Treuste der Treuen, so trittst du denn auf dieser Reise zum erstenmal in den Rahmen meiner Geschichte.“

Ich habe hier absichtlich mehrere Stellen aus Erzählungen zusammengestellt, in denen der Erzählende eine Gestalt der Dichtung selbst ist, weil bei dieser Form naturgemäß die größte Stilreinheit herrschen muß, und weil sie am besten das natürliche Verhältnis von Erzähler und Hörer veranschaulicht. Man abstrahiere nun von der Vorstellung eines Erzählers in einer bestimmten Rolle und betrachte folgende Stellen:

Ez wuohs in Buregonden
ein vil edel magedîn,
daz in allen landen
niht schœners mohte sîn,
Kriemhilt geheizen:
diu wart ein schœne wîp.[1]

„An den Ufern der Havel lebte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts ein Roßhändler, Namens Michael Kohlhaas, Sohn eines Schulmeisters, einer der sechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen reiner Zeit[2].“ — „Friedrich Mergel, geboren 1738, war der Sohn eines sogenannten Halbmeiers oder Grundeigentümers geringer Klasse im Dorfe B[3].“

[1] D. Nibelungenlied, Strophe 2.
[2] H. v. Kleist, Michael Kohlhaas, Werke, a. a. O., Bd. 2, S. 137.
[3] Droste-Hülshoff, D. Judenbuche, S. 7.

Digitized by Google

Allen diesen Darstellungen gemeinsam ist, daß der Erzähler seine Gestalten mit Nennung ihres Namens, aber nicht in einer bestimmten Situation einführt, und daß er uns gleich etwas von ihnen, sei es von ihrem Äußeren, ihrem Charakter, oder ihren Lebensverhältnissen erzählt, was unser Interesse rege macht. Es kommen hier ähnliche Gesichtspunkte in Betracht, wie bei dem Vorwegnehmen der Handlung in der Komposition; auch hier verrät sich, daß für den Epiker, im Gegensatz zum Dramatiker, das Ganze früher ist als seine Teile[1].

Man bezeichnet es heute als veraltet, wenn der Erzähler die Hauptperson seiner Dichtung als „Helden" einführt. Gibt man aber obige Einführungsmöglichkeiten zu, so liegt kein Grund vor, sich an diesem Wort zu stoßen, mit dem der Erzähler ja nur das Interesse des Lesers von vorneherein ganz besonders auf eine bestimmte Gestalt, auf die im Mittelpunkte stehende, lenkt und ihm andeutet, daß er von dieser hauptsächlich erzählen werde.

Es liegt aber auch die Möglichkeit vor, eine Gestalt nur wie beiläufig zu erwähnen, indem man etwas von ihr erzählt, und dabei den Anschein erweckt, als sei der Leser bereits mit der betreffenden Person bekannt. Z. B. „Drüben über der Gasse, beim Juden Freudenstein ist's heut auch so gegangen, wie in diesem Haus, aber nicht ganz so[2]." — „Gerade, als sich das Gut Meyhöfers unter dem Hammer befand, wurde Paul, sein dritter Sohn, geboren[3]."

Diese scheinbar nebensächliche Erwähnung kann nun aber auch als Vorbereitung auf einen stärkeren

[1] Ich meine natürlich nur in der Darstellung. Daß auch vor dem Auge des Dramatikers die Gestalten ganz da sind, ehe er an die Ausarbeitung des einzelnen geht, ist selbstverständlich.

[2] Raabe, D. Hungerpastor, S. 7.

[3] Sudermann, Frau Sorge, Stuttgart u. Berlin 1906, S. 1.

Digitized by Google

Eindruck verwendet werden. Sie entspricht dann etwa dem flüchtigen Anklingen eines Themas in der Musik, das etwas später zur selbständigen Melodie verarbeitet wird. So erzählt Thomas Mann in seinem „Tristan" von einem Herrn Klöterjahn, daß ihn ein Kurgast von „Einfried", ein Schriftsteller von Beruf, auf dem Korridor in ziemlich unerlaubter Weise mit einem Stubenmädchen scherzen sah, und daß der betreffende Schriftsteller dazu eine lächerlich angeekelte Miene machte[1]. — In diesem Augenblick steht Herr Klöterjahn im Mittelpunkt unseres Interesses. Erst eine Seite später beginnt ein neuer Absatz: „Spinell hieß der Schriftsteller" ... Jetzt erst merken wir, daß es sich um eine der Hauptgestalten der Novelle handelt.

Ich möchte zum Schluß noch einen Fall der Einführung erwähnen, der besonders deutlich das souveräne Verhältnis des Erzählers seinen Gestalten gegenüber beleuchtet. Ricarda Huchs „Vita somnium breve" beginnt damit, daß der Held sich eines Tages plötzlich seiner Lage bewußt wird. Aber ehe uns die Verfasserin das sagt, richtet sie selbst gleich in den ersten Zeilen eine Anrede an diesen Helden. „Dies also, dies ist das Leben, Michael Unger? Dies sind die süßen und tödlichen Früchte, die du von seinem Baume zu pflücken gedachtest? Nichts anderes als dies bedeutete das Rätselbild, das die Glücksfee sang, als sie mit glänzendem Leib und stolzen Augen an deiner Wiege stand und Blumen und Verheißungen auf die feine Decke schüttete, unter der du träumtest[2]?" ... Es ist ein Akkord, der hiermit angeschlagen wird. Der Held ist bereits in den Kreis unseres Interesses gerückt, und wir harren nun gespannt seiner näheren Bekanntschaft.

[1] Th. Mann, Tristan, Berlin 1903, S. 30.
[2] Vita somnium breve, Leipzig 1902, S. 1.

Digitized by Google

III. Personalien.

Unter Personalien möchte ich hier diejenigen rein äußerlichen Merkmale eines Menschen verstanden wissen, die wenig oder nichts mit seiner individuellen Persönlichkeit zu tun haben, die der Leser aber doch wissen muß, damit eine dichterische Gestalt für ihn Fleisch und Blut gewinne, also die Eigenschaften, die der Dramatiker bereits im Personenverzeichnis anzugeben pflegt, wie Name, Beruf und verwandtschaftliche Beziehungen seiner Gestalten. Es entspricht einem allgemeinen psychologischen Bedürfnis, dem Leser diese Dinge, so äußerlicher Natur sie sein mögen, nicht zu lange vorzuenthalten, weil er erst mit ihrer Kenntnis ungefähr darüber orientiert zu sein meint, mit wem er es zu tun hat[1], gerade wie auch im gesellschaftlichen Leben Name, Beruf und Familie das erste zu sein pflegt, was er von einem Menschen, dessen Bekanntschaft er gemacht hat, zu erfahren wünscht.

Der Dramatiker befriedigt dies Bedürfnis wie gesagt bereits durch das Personenverzeichnis oder den Theaterzettel, also noch ehe er die Gestalten selbst hat auftreten lassen. Verlassen darf er sich natürlich nicht darauf, daß der Zettel vorher gelesen ist; er muß im Laufe der Gespräche auf die Lebensumstände hin-

[1] Wenn in den Erzählungen E. T. A. Hoffmanns der Leser meist sehr lange hierüber in Spannung gehalten wird, so ist dies ein besonderer Fall, bei dem eben das Hauptinteresse des Lesers auf die endliche Enthüllung unheimlicher Persönlichkeiten konzentriert wird.

Digitized by Google

weisen. Immerhin aber kann er sicher sein, daß, sobald eine Person auf der Bühne mit Namen genannt ist, der Zuschauer sich auch gleich darüber informiert, daß sie etwa „Privatdozent" und „Bruder des Vorigen" ist. — Dies Rechnen mit dem Theaterzettel mag unkünstlerisch sein, aber seine Existenz spricht dafür, daß mit ihm gerechnet wird.

Der Dramatiker spart durch dies Hilfsmittel den sofortigen Hinweis auf die Dinge, die den Zuschauer ungefähr orientieren sollen. Er kann sich Zeit nehmen, gelegentlich das Gespräch auf sie zu bringen, ohne dabei den Zuschauer in dem peinlichen Gefühl zu lassen, daß er lange Zeit nicht weiß, wen er vor sich hat.

Der Erzähler, der bemüht ist, mit dramatischen Mitteln zu arbeiten, d. h. alles nur durch die Gestalten selbst zu enthüllen, entbehrt nun dieses, dem Dramatiker zu Gebote stehenden Hilfsmittels und legt sich freiwillig eine Schwierigkeit auf, die weder in seiner eigenen, noch in der dramatischen Kunst begründet ist. Er wird also, will er den Leser nicht lange im Ungewissen lassen, häufig zu konventionellen Umgangsformen greifen müssen, d. h. er läßt etwa die Personen einander vorstellen[1], oder direkt sagen, wie sie heißen[2]. Leichter hat er es da, wo von Dritten die Rede ist, weil diese noch im Hintergrund stehen und erst allmählich in den Kreis unseres Interesses eingeführt werden. (Vgl. oben S. 133.)

Wo der Blickpunkt der gegenwärtige Held ist, besteht neben obigen Möglichkeiten des Bekanntmachens mit den Lebensumständen des Helden noch die, ihn in irgendeiner Weise selbst auf seinen äußeren Charakter aufmerksam zu machen. So nennt Schlaf in den „Suchen-

[1] Freytag, Soll u. Haben, Bd. 1, S. 40.
[2] Spielhagen, Platt Land, S. 26.

Digitized by Google

den" (S. 16) seinen Helden so lange „er" oder „der Spaziergänger", bis dieser an dem Gitter seines Hauses stehen bleibt, seine Blicke über diese so gewohnten Eindrücke schweifen läßt, als wäre es das erstemal, daß er sie wahrnähme, und dabei auf dem blitzblanken Messingschild neben der Tür die Worte „Doktor Erhard Falke, praktischer Arzt" liest. Von diesem Augenblick an weicht das „er" dem Namen des Helden. Man wird zugeben, daß diese Art wenigstens konsequenter ist, als die von Spielhagen bei gleichem Blickpunkt gewählte der sofortigen Namensnennung.

In den meisten Fällen aber sucht der Erzähler das Bedürfnis des Lesers nach baldiger Informierung über die Lebensumstände seiner Gestalten selbst gleich bei deren Auftreten zu befriedigen. Z. B.: „Die Tür öffnete sich, und ein großer, ernster Mann im schlichten Überrock trat ein. Es war der Herzog[1]." — „Die Männer saßen kaum, als ein vornehmer Reiter in der Richtung nach der Stadt einen Seitenweg galoppierte. Es war der Herzog Adolph, Halbbruder des Königs[2]."

Der Eindruck des Indirekten bei einer derartigen Angabe soll offenbar da verstärkt werden, wo die äußerlichen Angaben zur Begründung einer Aussage herangezogen werden. „Manchmal drückte sie sie [seine Hände] sanft an ihre Brust. Und doch war sie erst elf Jahre alt[3]." — „Und dabei [Stilpes Vater hat dreiundachtzigmal Umgotteswillen gesagt] war Stilpes Vater eigentlich ein sehr ruhiger Mann, seines Zeichens Lepidopterologe[4]."

[1] Immermann, Die Epigonen, S. 20.

[2] Mörike, Maler Nolten, S. 1. — Vgl. auch Goethe, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, Werke, a. a. O., Bd. 16, S. 335. — Scheffel, Ekkehard, a. a. O., S. 5.

[3] Altenberg, Wie ich es sehe, S. 3.

[4] Bierbaum, Stilpe, Berlin 1897, S. 3.

Digitized by Google

Als unkünstlerisch muß es entschieden bezeichnet werden, wenn dergleichen Angaben, meist begleitet von der Schilderung des Äußeren und des Charakters, eine Situation in der Art unterbrechen, daß sie sich zwischen eine hintereinander verlaufende Begebenheit, oder gar zwischen Frage und Antwort einschieben. Es ist dies eine Eigenheit, die gerade den als Meistern der Erzählungskunst gerühmten Franzosen nicht selten begegnet[1]. — Will der Erzähler solche störenden Unterbrechungen vermeiden, so verlegt er zuweilen die notwendigen Angaben an den Schluß einer Szene[2], in die Mitte zwischen zwei Situationen[3], oder aber in eine Ruhepause innerhalb der Situation, z. B.: „Der Herr seufzte und ließ sich auf eine Bank nieder. — Während er mit übergeschlagenen Beinen da sitzt und gedankenvoll die Augen umherschweifen läßt, wollen wir die Gelegenheit benutzen, den Leser mit ihm bekannt zu machen. — Er heißt Nikolaus Petrowitsch Kirsanoff[4]..."

Am einfachsten, und durchaus den Gesetzen der Erzählungskunst entsprechend, ist es aber, die Angaben über eine Person überhaupt nicht an eine bestimmte Situation anzuknüpfen, sondern diese Dinge zu berichten, wie der Erzähler seinem eigentlichen Wesen nach überhaupt alles berichtet. Den reinsten Typus dafür liefert der Erzähler im Ich-Roman. Was wäre natürlicher, als daß ein aus der Erinnerung Schreibender dem Leser zunächst die Menschen vorstellt, mit denen er bekannt werden soll! „Mein Vater war ein Bauernsohn aus einem uralten Dorfe," erzählt uns der „grüne Heinrich"[5] und: „Mein Vater war ein begüterter Kauf-

[1] Vgl. Maupassant, Une vie, Paris 1903, S. 2ff. — Zola, L'Oeuvre, Paris 1895, S. 31.

[2] Thackeray, Vanity fair, Leipzig 1848, S. 5.

[3] Fontane, Effi Briest, S. 5.

[4] Turgenjew, Väter u. Söhne, Reclam, S. 5.

[5] Keller, D. grüne Heinrich, Berlin 1898, S. 11.

Digitized by Google

mann," berichtet ganz ähnlich Ludolf Ursleu. (S. 11.) — Abstrahieren wir nun wiederum von dem Erzähler in einer Rolle, so lesen wir, daß Schiller seine Berichte über dichterische Gestalten beginnt: „Aloysius von S... war der Sohn eines Bürgerlichen von Stande in ...schen Diensten[1]." „Christian Wolf war der Sohn eines Gastwirts in einer ...schen Landstadt[2]." Oder Anselma Heine gestaltet den Anfang ihrer Novelle „Der Rosenstock" ganz ähnlich: „Ferdinand Brömme war Orchestergeiger in einer mittelgroßen Provinzialstadt[3]."

Ich stelle hier mit Absicht ältere und neuere Erzählungskunst zusammen, um zu zeigen, daß derartige Angaben durchaus nicht nur Sache einer primitiven Technik sind. Nicht immer ist das Kompliziertere das künstlerisch Wertvollere. Es gehört auch Kunst dazu, einfache Dinge einfach zu sagen. Wenn die äußeren Lebensumstände meistens das erste sind, was wir von einem Menschen zu erfahren wünschen, so sind sie doch immerhin das, worüber wir, sobald wir einmal mit ihm bekannt geworden, schnell hinweggehen. Es ist uns bereits selbstverständlich geworden, wenn wir später für die individuellen Schicksale des Betreffenden interessiert werden.

Was also der Dramatiker durch ein unkünstlerisches Mittel, den Theaterzettel, erreicht, die sofortige Orientierung über die Gestalten in großen Umrissen, das gehört für den Erzähler mit zu den Aufgaben seines Kunstschaffens. Denn er betrachtet das Leben seiner Gestalten als abgeschlossene Einheit, die sich nicht nur aus einzelnen Situationen zusammensetzt, und die er infolgedessen auch als Einheit wirken lassen muß.

[1] Spiel des Schicksals, Werke, Bd. 2, S. 217.
[2] D. Verbrecher aus verlorner Ehre, ebenda, S. 194.
[3] Der Rosenstock. (Drei Novellen.) Berlin 1896, S. 85.

Digitized by Google

IV. Charakteristik.

Aus dem Wesen der dramatischen Kunst als derjenigen, die von der Gegenwart zur Zukunft fortschreitende Handlung bringt, folgt es naturgemäß, daß dramatische Charaktere sich innerhalb der Handlung und mit dieser entwickeln müssen, und daß die von ihnen gespielte Handlung der unmittelbare Ausdruck ihrer Wesenheit ist. Besitzt der Dramatiker daneben noch die Möglichkeit, seine Gestalten durch ihre eigenen direkten Aussagen über sich und durch die Aussagen anderer Personen der Dichtung zu charakterisieren, so spielen diese Möglichkeiten nur eine untergeordnete Rolle. Direkte Charakterschilderung durch den Dichter selbst aber ist dem Drama natürlich durchaus versagt.

Genau das umgekehrte Verhältnis zwischen den Charakterisierungsmöglichkeiten besteht in der epischen Kunst. Wenn Spielhagen auch für diese verlangt, daß in ihr jeder vorgeführte Charakter sich nur durch das erklären dürfe, was er tut und sagt[1], so verkennt er dabei vollkommen, daß sich die Charaktere einer Erzählung nicht, wie die des Dramas, vor unseren Augen entwickeln, sondern daß der Erzähler, da er über Vergangenes berichtet, auch in der Form seiner Darstellung zum Ausdruck bringen muß, daß er ein fertig abgeschlossenes Bild von ihnen besitzt. Handlung und Aussagen der Personen dienen also in der Erzählungskunst, soweit sie nicht Selbstzweck sind,

[1] Verm. Schriften, S. 179.

Digitized by Google

nur zur Erläuterung der Charaktere. Der Epiker wird zwar von seinen Gestalten keine Handlung erzählen, die nicht charakteristisch für sie wäre, auch wird er nebenbei durch das charakterisieren, was die Personen sagen[1], oder wie sie etwas sagen[2], oder durch das, was andere von ihnen aussagen[3]. Aber diese Mittel sind nicht die einzigen, die dem Erzähler zu Gebote stehen, ja sie berauben, ausschließlich angewandt, eine Erzählung vollkommen ihres epischen Gepräges[4].

Georg Simmel weist einmal darauf hin[5], daß die Goetheschen Gestalten, im Gegensatz zu den Schillerschen, ihr Wesen nicht durch das erschöpfen, was sie auf der Bühne sagen. Es sei ihnen eigen, „daß alles, was sie sagen und tun, nur als der zufällig beleuchtete, zu Worte kommende, dem Beschauer zugewandte Teil einer ganzen gerundeten, eine Unendlichkeit anderer möglicher Äußerungen einschließenden Persönlichkeit erscheint." Und er fährt dann über die Schillerschen Gestalten fort: „Was uns an diesen so oft unerträglich theatralisch und papieren vorkommt, ist eben dies: daß sie keine seelische Innerlichkeit und Leben haben,

[1] Vgl. Goethe, Wahlverw., Teil I, Kap. I, wo Charlotte durch ihre Aussagen charakterisiert wird; u. Teil I, Kap. VI, wo Eduard die Worte in den Mund gelegt werden: „Ich mag mit Bürgern und Bauern nichts zu tun haben, wenn ich ihnen nicht geradezu befehlen kann."

[2] Z. B. durch wiederholte Redensarten, wie etwa die wiederkehrende Wendung des alten Herrn v. Briest vom „zu weiten Feld". — Fontane, Effi Briest, Berlin 1896, S. 61, 64.

[3] Wahlverw., a. a. O., S. 5, 23, 29ff., 45.

[4] Es ist hier natürlich immer nur von denjenigen Mitteln die Rede, die direkt zum Zweck der Charakteristik herangezogen werden. Selbstverständlich wird indirekt alles, was überhaupt von einer Persönlichkeit ausgesagt werden kann, wie z. B. auch die Schilderung ihres Äußeren, dazu beitragen, das Charakterbild zu vervollständigen.

[5] Über Goethes u. Kants moralische Weltanschauung. Der Tag Nr. 287 (21. Aug. 1908).

Digitized by Google

außer dem, das sie in den Worten ihrer Rolle aussprechen." — Der Gegensatz, den Simmel hier feststellt, ist aber letzten Endes der Gegensatz zwischen dramatischer, bühnenmäßiger, und zwischen epischer Dichtung. Bei aller sonstigen Höherbewertung Goethes gegenüber Schiller wird doch jeder zugeben müssen, daß Schiller ein größerer Dramatiker gewesen. Wie man die dramatische Kunst als solche wiederum bewertet, ist dabei gleichgültig. Jedenfalls liegt es in ihrem Wesen, fortschreitende Entwicklung zu geben, während die Goethesche Erfassung der einzelnen Handlungsmomente als symbolischer Äußerungen einer fertigen, dahinterstehenden Persönlichkeit den Epiker verrät; denn der Epiker bringt zum Ausdruck, daß in ihm ein einheitliches Charakterbild der dargestellten Persönlichkeit lebt, das mehr ist, als die Summe seiner Teile.

Gibt also der echte Epiker charakterisierende Handlungsmomente, so wird er sie nur beispielsweise heranziehen, um durch sie das fertige Charakterbild zu beleuchten. In diesem Sinne faßt Boccaccio eine längere Angabe einzelner charakteristischer Handlungen dahin zusammen: „Genug, er war der niederträchtigste Mensch, der je vielleicht geboren ward[1]." Jean Paul sagt, nachdem er einiges von seinem „Schulmeisterlein Wuz" erzählt hat: „Ich denke, ich werfe durch diese Personalien vieles Licht auf ihn[2]." Und „Ludolf Ursleu" erzählt von seiner Schwester Galeide, daß sie, sobald sie auf eine Anhöhe kamen, vorauszueilen pflegte, ein bacchantisches Triumphgeschrei erschallen ließ und ihre Locken im Winde schüttelte. Und er fügt der Angabe dieser Tatsachen die Bemerkung hinzu: „Indem ich es mir jetzt ver-

[1] Decameron, a. a. O., S. 25.
[2] Schulmeisterlein Wuz, Berlin (Hempel), S. 354.

Digitized by Google

gegenwärtige, sage ich mir, daß es immerhin charakteristisch für meine Schwester Galeide war." (S. 17.)

Selbst da, wo das Tun als ein momentanes gegeben wird, kann durch den Hinweis auf seine typische Wiederkehr dieser Symbolcharakter gewahrt werden. Z. B.: „Bei diesen Worten brach der alte M. Johann Buddenbrook einfach in Gelächter aus, in sein helles, verkniffenes Kichern[1]."

Manchmal liegt es schon in den erzählten Tatsachen selbst, die mit dem sonstigen Verlauf der Handlung nichts zu tun haben, begründet, daß sie nur charakterisieren sollen. In diesem Falle ist ein direkter Hinweis auf den Zweck der Charakteristik unnötig, weil dieser von selbst aus der Art der Tatsachenangabe erhellt. Man beachte z. B., was Flaubert über die Lebensweise Charles Bovarys auf der Schule erzählt[2].

Solche charakteristischen Handlungen können nun auch von mehreren Personen gleichzeitig erzählt werden, so daß durch die Kontrastwirkung der Zweck, um dessentwillen sie erzählt werden, um so offenkundiger hervortritt. Z. B.: „So lebten die beiden Mädchen, jede in ihrer Art, in den Tag hinein; Klelia betete und arbeitete, Dolores träumte und erlustigte sich[3]."

Neben seinen Handlungen ist es aber auch das Verhältnis zu bestimmten Dingen, das einen Menschen charakterisiert, und das der Erzähler zur Beleuchtung seiner Charaktere heranziehen kann. Thomas Mann erzählt uns: „Der Springbrunnen, der alte Walnußbaum, seine Geige und in der Ferne das Meer, die Ostsee, deren sommerliche Träume er in den Ferien

[1] Th. Mann, Buddenbrooks, Berlin 1902, S. 6.

[2] Madame Bovary, S. 8.

[3] Achim v. Arnim, Gräfin Dolores, Werke hrsg. v. W. Grimm, Bd. 7 u. 8, Berlin 1840, Bd. 1, S. 19.

Digitized by Google

belauschen durfte, diese Dinge waren es, die er liebte, mit denen er sich gleichsam umstellte und zwischen denen sich sein inneres Leben abspielte[1]." Es ist dabei für den Gegensatz zur dramatischen Technik charakteristisch, daß der Held diese seine Liebe nicht in einem bestimmten Moment äußert, oder daß wir ihn vielleicht jetzt Geige spielen und ein andermal am Strande der Ostsee spazieren gehen sehen, sondern daß alles, was er liebt, charakterisierend zusammengefaßt wird.

Ist es nun aber, wie gezeigt wurde, Sache des Epikers, einzelne Momente aus dem Leben eines Menschen eben nur als einzelne Momente zu bringen, die einen hinter ihnen stehenden Charakter erläutern, so darf es ihm auch nicht versagt sein, von diesem Charakter als von einem Ganzen zu sprechen, und den Eindruck wiederzugeben, den eine Persönlichkeit in ihm, dem Beobachter hinterlassen hat.

Wir kommen damit zu der Technik, die Riemann als diejenige der „Charaktergemälde" bezeichnet[2], und die er mit dem Hinweis darauf verteidigt, daß der Erzähler, indem er gleich anfangs von jedem Charakter ein fest umzirkeltes Bild entwerfe, im weiteren Verlaufe nicht leicht gegen dies Bild verstoßen werde, während ihm, wenn er den Charakter von verschiedenen Seiten zeige, bald diese, bald jene Eigentümlichkeit die wichtigste sei, und dadurch leicht das ganze Bild ein anderes werden könne.

Aber dieser Gesichtspunkt kann unmöglich ein ästhetisch maßgebender sein. Wenn der Erzähler als Hilfsmittel der Darstellung ein derartiges fertiges Charaktergemälde braucht, so liegt durchaus kein Grund

[1] Tristan (Tonio Kröger), S. 171.
[2] Goethes Romantechnik, Leipzig 1902, S. 188.

Digitized by Google

dafür vor, daß er dies Schema, wenn es seinen Zweck erfüllt hat, nicht wieder entferne, genau wie der Baumeister das Gerüst an einem Hause. Auch ist ja der Erzähler an ein solches Charaktergemälde, eben da er es wieder entfernen kann, während der Arbeit durchaus nicht gebunden. Werden ihm im Verlaufe der Darstellung andere Charakterzüge wichtiger, so wird er sicherlich diese seine bessere Erkenntnis nicht dem einmal entworfenen Schema aufopfern. — Ein ästhetisches Gesetz darf seine Berechtigung niemals aus Momenten herleiten, die über das Kunstwerk hinausweisen; ästhetisch betrachtet geht uns der Erzähler überhaupt nur soweit an, als er sich selbst im Kunstwerk mit darstellt.

Müssen wir also den Gesichtspunkt Riemanns, der in dem Charaktergemälde ein Hilfsmittel für den Dichter sieht, zurückweisen, so fragt es sich andrerseits, ob ein solches Charaktergemälde nicht einen ästhetischen, d. h. hier also einen im Wesen der Erzählungskunst liegenden Zweck erfüllt.

Der wirkliche Erzähler, d. h. der Schriftsteller Soundso, kennt den Charakter seiner Gestalten natürlich deshalb, weil sie die Ausgeburten seiner Phantasie sind. Es kommt dabei wenig darauf an, ob er nach Modellen arbeitet oder nicht; denn niemand ist verpflichtet, sein Modell durchaus getreu nachzubilden; und der poetische Charakter, der sich im Geiste des Dichters herausbildet, enthält, falls es sich um einen wirklichen Dichter handelt, noch genug des Eigenen, aus der Seele seines Schöpfers hinzugetanen, als daß wir getrost von einer Erfindung sprechen können. Aber um diesen Erzähler handelt es sich hier gar nicht. Würde er seine Charakterkenntnis gleich dadurch verraten, daß er ein Gemälde seiner selbst erfundenen

Digitized by Google

Charaktere entwirft, so müßte das als unkünstlerisch verurteilt werden, weil es ein unorganisches Glied im Kunstwerk bedeuten würde. Der Erzähler aber, den wir als „den Erzähler schlechthin" kennzeichneten, d. h. als das Medium, durch das wir die Eindrücke empfangen, muß den Anschein erwecken, als habe er diese Eindrücke selbst in sich aufgenommen und verarbeitet.

Er kann uns nun den Weg, auf dem er scheinbar zur Kenntnis der Charaktere seiner Gestalten gelangt ist, mitmachen lassen. Er kann aber genau so gut diese gewonnene Erkenntnis vorausschicken, also den Prozeß des Gewinnens der Eindrücke nicht mit darstellen. Wir setzen ihn dann als in der Vergangenheit liegend voraus, und die dargestellten Begebenheiten erläutern das aus ihnen gewonnene und ihnen vorangestellte Resultat.

Dies Voranstellen der Charaktergemälde findet sich nun wesentlich bei Dichtern, die wir als naive bezeichnen können[1]. Aber was bei ihrer Technik naiv wirkt, ist nicht die Tatsache des Gemäldes an sich, das sehr wohl das Ergebnis einer Reflexion sein kann, sondern die Vorstellung, als sei der Charakter eines Menschen etwas schlechthin Daseiendes, was er neben allen anderen Gütern des Lebens besitzt. Begegnet uns doch in den naiven Charaktergemälden die Aufzeichnung von Gestalt und Lebensumständen einer Person dicht und gleichwertig neben den Angaben über ihren Charakter.

[1] Vgl. Hartmann v. Aue, D. arme Heinrich, Vers. 32ff. — Wolfram v. Eschenbach, Parcival, S. 4, Vers. 18ff. — Gottfried v. Straßburg, Tristan u. Isolde, Vers 245ff. — Der Ausdruck „Naiv" ist hier natürlich nicht, wie die angeführten Beispiele beweisen, im Schillerschen Sinne gebraucht; er soll nur eine gewisse Kindlichkeit der alten Dichter den neuen gegenüber bezeichnen.

Digitized by Google

Der naive Erzähler weiß noch nichts von der Kompliziertheit eines Gebildes, das wir mit dem Worte „Charakter" bezeichnen, und das sich für uns aus unzählbaren Imponderabilien zusammensetzt. Die Einfachheit, die sowohl das Kennzeichen seiner selbst, als auch naturgemäß seines Helden ist, läßt für ihn in wenigen, unindividuellen Merkmalen, die er den Gestalten gleich Spruchbändern umhängt, ihre Persönlichkeit erschöpft sein.

Da nun, wo sich der Erzähler bewußt ist, daß er es mit einem komplizierten Charaktergebilde zu tun hat, verrät er diese Kenntnis dadurch, daß er ihm den Stempel der Selbstverständlichkeit nimmt, und so zu verstehen gibt, daß er über das Wesen des Betreffenden nachgedacht hat. Besonders verständlich wird uns diese Form da, wo der Erzähler selbst eine Rolle in den Geschehnissen mitgespielt, und sich ein Urteil über die Menschen gebildet hat, mit denen er zusammen lebte. So wenn Ludolf Ursleu von seiner Schwester Galeide berichtet: „Überhaupt war es eigentümlich, wie sie zugleich so kindisch und mütterlich sein konnte" (S. 15), oder wenn er sich über die Mischung von großer Weichheit und zeitweiliger eiserner Härte und Festigkeit aufhält, die er einer Mandel im Griespudding vergleicht. (S. 24.) Indem der Beobachter hier seine Verwunderung über gewisse, ihm selbst rätselhafte Charakterzüge ausspricht, erweckt er damit in uns die Vorstellung, daß es sich nicht um einen erfundenen Charakter handelt, sondern um eine der vielen, im Leben oft unverständlichen Erscheinungen.

Aber auch ohne selbst Mitspieler zu sein, kann jeder Erzähler die Rolle des Beobachters von Menschen annehmen, die ihm im Leben begegnet sind. So sagt Goethe: „Werner war einer von den geprüften, in ihrem

Digitized by Google

Dasein bestimmten Leuten, die man gewöhnlich kalte Leute zu nennen pflegt[1]. Oder: „Denn sie war, was ich mit einem Worte eine Anempfinderin nennen möchte[2]."

Diese Charaktergemälde brauchen nicht notwendig, wie es eben mit Vorliebe beim naiven Dichter geschieht, den ganzen Begebenheiten vorangeschickt zu werden; es genügt, daß sie ein Reflex des Gesamtbildes sind, das eine Erscheinung im Dichter hinterlassen hat.

Nicht selten setzt der Erzähler mit einer Situation ein, um dann, wenn wir durch diese mit einer Person bekannt geworden, ihre Charakteristik anzuschließen[3]. Oder die Charakteristik wird an bestimmte Vorgänge geknüpft und so zur Begründung dieser Vorgänge herangezogen[4]. In diesem Falle wird sie häufig durch das begründende Wort „denn" eingeleitet und umfaßt dann naturgemäß nicht die Gesamtpersönlichkeit, sondern nur den Teil ihres Wesens, der gerade in diesem Moment zur Begründung einer Tatsache wesentlich ist. Dies ist besonders einleuchtend da, wo das charakterisierende Wort im Zusammenhang eines Satzes, der eine Aussage enthält, als Apposition gebraucht wird. Z. B.: „Dieser, ein Ironikus, hatte die Tripelli, wie nach vielem sehr Weltlichen, so schließlich auch nach ihrer kirchlichen Richtung gefragt." (Effi Briest, S. 161.)

Wir sahen also bisher, daß sich die epische Charakteristik, ihrem Wesen nach, sowohl von der Handlung isolieren, als auch mit dieser in Verbindung bringen läßt. Als unberechtigt möchte ich es aber auch

[1] Lehrjahre, Buch I, Kap. XV.

[2] Ebenda, Buch II, Kap. V.

[3] Vgl. Turgenjew, Väter u. Söhne, S. 123. — Tolstoi, Anna Karenina, S. 5.

[4] Wahlverw., Werke, Bd. 21, S. 21f., 32, 35, 36. — Fontane, Effi Briest, S. 175, 197, 233f.

Digitized by Google

hier bezeichnen, wenn eine fortlaufende Situation durch eingefügte Charakteristik auseinandergezerrt wird, ohne daß diese Charakteristik das Geringste mit der betreffenden Situation zu tun hätte. Bei Guy de Maupassant schiebt sich zwischen die Worte: „Jeanne répondit: Entre, papa. Et son père parut" (Une vie, S. 2), und die weiteren Worte: „Elle courut à son père et l'embrassa" (S. 4), eine mit mancherlei anderen Angaben vermischte lange Charakteristik dieses Vaters ein.

Man muß, um es noch einmal zu wiederholen, (vgl. oben S. 135,) nicht zuerst die Illusion eines im Moment fortschreitenden Vorganges erwecken wollen, um diese Illusion im selben Moment zu zerstören. Derartige Schilderungen wirken als Zwittergebilde zwischen dramatischer und epischer Technik und tragen infolgedessen den einer ästhetischen Wirkung feindlichen Stempel jedes Zwitters an der Stirn. Für die Charakteristik kommt noch als erschwerendes Moment gegenüber der Schilderung des Äußeren in Betracht, daß die äußere Erscheinung doch wenigstens etwas ist, was im Moment wahrgenommen werden kann, wenn auch die Art, in der uns diese Wahrnehmung zugemutet wird, unpsychologisch bleibt[1], während hier die geschilderten Charaktereigenschaften in der Situation, in die sie sich einmengen, schlechterdings nichts zu suchen haben.

Ich möchte zum Schluß, nachdem es sich bisher vorwiegend darum handelte, zu beleuchten, welchen Platz die Charakteristik im Zusammenhang der ganzen Dichtung einnehmen kann, noch darauf hinweisen, welcher Worte sich der Epiker zum Zwecke der Charakteristik bedient.

Das Adjektiv ist seinem Wesen nach das Wort der Ruhe, im Gegensatz zum Verb, das die Bewegung aus-

[1] Vgl. unten S. 193.

Digitized by Google

drückt. Wer durch Verba charakterisiert, der charakterisiert durch fortschreitende Handlung, also auf dramatische Art. Adjektiva versinnbildlichen Zuständliches; ihr Gebrauch setzt bereits ein Urteil über relativ konstante Gebilde voraus, die, um als konstant erfaßt zu werden, nicht erst in diesem Augenblick wahrgenommen werden können, deren Gebrauch also immer den längere Zeitstrecken überschauenden Erzähler verrät.

Wenn Goethe von Ottilie sagt: „Sogleich schnitt das gute tätige Kind die ihr früher geschenkten Stoffe selbst zu[1]," so zeigt er uns zwar eine Seite von Ottiliens Charakter durch ihr Tun, gibt aber doch gleichzeitig in den begleitenden Adjektiven sein Urteil über die durch dieses Tun veranschaulichte Seite ihres Charakters. Man streiche dies Urteil, — und die Tatsache, daß Ottilie Stoffe zuschnitt, braucht von uns durchaus nicht als Veranschaulichung ihres Tätigkeitstriebes aufgefaßt zu werden.

Noch auffallender gibt Homer ein Gesamturteil über die ganze Persönlichkeit des Odysseus, wenn er von ihm als von dem „edlen"[2] oder dem „erfindungsreichen"[3] spricht, da sich Odysseus in den betreffenden Situationen weder edel noch erfindungsreich zeigt.

Mehr noch als das Adjektiv erhebt das Substantiv Anspruch darauf, der Charakteristik des ganzen Menschen zu dienen. Das Adjektiv, oder wie es ja auch im Deutschen heißt, „Eigenschaftswort", begnügt sich damit, einzelne Eigenschaften, wenn diese auch immerhin dauernd sein mögen, an einer Persönlichkeit hervorzuheben; das prädikative Substantiv setzt sich

[1] Wahlverw., Teil I, Kap. VI.
[2] Odyssee, Ges. II, Vers 17, 95, 260.
[3] Ebenda, Ges. II, Vers 174.

Digitized by Google

seinem Wesen nach an die Stelle des Substantivs, von dem es etwas aussagen will und vertritt, wenn es sich auch nicht völlig mit diesem deckt, doch den wesentlichsten Teil seiner ganzen Sphäre. Wenn z. B. Goethe Madame Melina „eine Anempfinderin" nennt[1], so gibt er damit ein Urteil über ihre gesamte Existenz.

Ich fasse die wesentlichsten Punkte dieser Ausführungen noch einmal kurz zusammen: Das Epos hat es, da es von Vergangenem berichtet, im Gegensatz zum Drama, in dem sich die Charaktere entwickeln, mit abgeschlossenen, im Geiste des Erzählers als fertige Einheiten lebenden Charaktergebilden zu tun. Hieraus folgt, daß die Momente der Handlung vom Erzähler nur erläuternd herangezogen werden, und ferner, daß er das Recht besitzt, seinen Eindruck von einer Gesamtpersönlichkeit, da er durch die Handlung nicht erschöpft wird, auch unabhängig von dieser auszusprechen.

Auch hier bezeichnet also das formale sich Geltendmachen des Erzählers den wesentlichen Unterscheidungspunkt zwischen epischer und dramatischer Technik.

[1] Lehrjahre, Buch II, Kap. V.

Digitized by Google

V. Direkte und indirekte Rede.

Überall da, wo ein Dichter seine Gestalten nur mit ihren eigenen Worten auftreten läßt, verschwindet seine Person hinter ihnen, und der Leser empfängt den Eindruck, als träten ihm die Gestalten unmittelbar gegenwärtig aus dem wirklichen Leben entgegen. Überall da aber, wo uns Gespräche in einer anderen Form als der der direkten Rede übermittelt werden, ist es der Dichter selbst, der sich als Wählender und Scheidender zu erkennen gibt, der bereits Vergangenes auf Wert und Wichtigkeit hin prüft und dementsprechend das eine in den Vordergrund stellt und anderes zurücktreten läßt. Die erste Technik ist die durchaus dramatische, die zweite die des Erzählers.

Es soll nun untersucht werden, welche Möglichkeiten im Gebrauch der direkten und indirekten Rede dem epischen Künstler im Gegensatz zum dramatischen zu Gebote stehen, und welche Wirkungen er durch die seiner Kunst eigentümlichen Mittel zu erzielen vermag.

Der Gebrauch der direkten und indirekten Rede in der erzählenden Dichtung beruht auf den gleichen Voraussetzungen wie die Behandlung der Situation. (Vgl. oben S. 125 ff.) Was diese im Verlaufe der ganzen Handlung, das bedeutet das einzelne Wort innerhalb des Satzes.

Tatsächlich findet sich auch eine große Übereinstimmung in der Anwendung von beidem. Diejenigen

Digitized by Google

Schriftsteller, die dadurch mit ihrer Person zu verschwinden suchen, daß sie Situation an Situation reihen, tun es meist auch dadurch, daß sie die Gestalten dramatisch, d. h. nur selbstredend auftreten lassen. Es ist dies die Art sowohl des ganz naiven Erzählers, wie auch desjenigen, der theoretisch zu dem Ergebnis gelangt ist, es sei künstlerischer, die Dinge ohne Medium auf uns wirken zu lassen.

Wer Gelegenheit hat, die Erzählungen der Kinder und einfachen Menschen zu beobachten, der wird bemerken, wie beiden jedes Abweichen von dem Wortlaut eines Erlebnisses als Sünde gegen die Wahrheit erscheint. Mühsam sucht oft ihr Gedächtnis nach einzelnen, ganz unwesentlichen Ausdrücken eines anderen, oder sie schieben Vergessenes, auch wenn es nicht zum Wesen der Sache gehört, nachträglich ein, bloß weil es tatsächlich einmal gesagt worden. Ihre Abstraktionsfähigkeit reicht nicht so weit, Einzelheiten unter bestimmten Gesichtspunkten zusammenzufassen und das Wichtige vom Unwichtigen zu scheiden. — In der Literatur geben uns die Grimmschen Volksmärchen das beste Beispiel für diese Art des Erzählens. Die Tatsachen, die der Leser längst kennt, werden jeder neuen Gestalt im Märchen immer wieder mit genau denselben Worten von einer anderen Gestalt berichtet. Ebenso läßt Homer seine Helden sehr häufig Dinge wörtlich erzählen, von denen der Leser bereits weiß[1]. Noch auffallender ist diese Abhängigkeit vom einzelnen Wort bei Homer da, wo eine Gestalt der anderen von einer Unterhaltung berichtet und dabei jedes gesprochene Wort erwähnt, so wenn Menelaos seine Begegnung mit Eidothea wiedergibt[2], oder wenn Achilles bei dem Be-

[1] Odyssee, Ges. IX, Vers 12ff.; XIX, Vers 269ff.
[2] Ebenda, Ges. IV, Vers 365ff.

Digitized by Google

richt über seinen Traum genau dieselben Worte braucht, die kurz vorher die Gestalt des Traumes selbst zu ihm gesagt[1].

Aber schon Virgil, der sich im wesentlichen beim Gebrauch der direkten Rede der Technik Homers anschließt, ist etwas sparsamer in ihrer Anwendung und vermeidet sie z. B. dort, wo das berichtet wird, was der Leser bereits gesehen hat, oder wo sie überhaupt zur künstlerischen Wirkung nichts beiträgt und nur der Vollständigkeit wegen gebraucht werden würde[2]. Der neuere Erzählerstil geht dann weiter in diesen Bahnen. So heißt es im Don Quixote (Bd. 1, Kap. V): „Indessen fragte der Pfarrer den Bauer umständlich, wie und wo er Don Quixote gefunden? Letzterer erzählte ihm auch alles, sogar bis auf die seltsamen Reden, die Don Quixote geführt habe, da er ihn fand und nach Hause schaffte." — In Boccaccios Decameron lesen wir: „Außerdem fragte ihn der fromme Mann noch nach verschiedenen anderen Sachen, worauf er immer in dieser Weise antwortete[3]."

Der moderne Naturalismus negiert nun die Entwicklung, die die Erzählungskunst nach dieser Richtung genommen und geht bewußt wieder auf die Technik des naiven Erzählers zurück, indem er das Ziel verfolgt, die Dinge zu geben „wie sie sind", d. h. so, wie sie jedem einzelnen unmittelbar aus dem Leben entgegentreten. Das bezeichnendste Beispiel dafür bietet die Technik der „Neuen Gleise", wo von einer Erzählung überhaupt nicht mehr gesprochen werden kann, da alles, was nicht direkte Rede ist, wie eine Regie-

[1] Ilias, Ges. II, Vers 23ff., 60ff.

[2] Siehe Richard Heinze, Virgils epische Technik, Teubner, Leipzig 1903, S. 352, 396, 398.

[3] Decameron, übers. von Ernst Ortlepp, Stuttgart 1841, S. 32.

Digitized by Google

bemerkung angeführt wird. Nur unterscheidet sich der Naturalist vom naiven Erzähler dadurch, daß er Nuancen bemerkt, die für das Ohr des kindlichen Beobachters überhaupt nicht vorhanden sind. Die Worte klingen alle wie mit dem Phonographen aufgefangen. Z. B. „N—nein". „Aber Thiiienwiebel." „Hm??[1]." Man beachte die beiden Fragezeichen anstatt einer Schilderung der Art und Weise des Sprechens. Ähnliches bei Maria Janitscheck: „Erfolg, lieber Freund? (ironisch). Was braucht ein Künstler wie du Erfolg." „Ah!" (Wischt sich über die Stirne.) „Habt ihr die Abendpost gelesen?[2]"

Diesen extremen Fällen stehen diejenigen zur Seite, wo die eigenen Worte der Personen wenigstens vorwiegen. Sie sind aber nicht mehr ganz dramatisch-unvermittelt gegeben, sondern meist von einem „sagte er" usw. begleitet, und finden sich, wie schon erwähnt, fast überall da, wo auch die Situation das Beherrschende ist. Den dort genannten Namen möchte ich noch die der Freytag (in der „Verlorenen Handschrift"), Heyse, Franzos, Thomas Mann (in den „Buddenbrooks") und Klara Viebig hinzufügen. Bei letzteren beiden überwiegt die ganz individuelle Sprechweise oder der Dialekt, während andere, besonders Heyse, Spielhagen und Paul Lindau, leicht in eine etwas konventionelle, sehr gebildete und geistreiche Ausdrucksweise verfallen.

Es gibt nun eine Anzahl Fälle, in denen trotz der Anwendung der direkten Rede keine dramatische Wirkung erzielt wird. Dies liegt einmal da vor, wo (z. B. in Wielands Agathon) die Worte den Gestalten nur ganz äußerlich in den Mund gelegt werden, und diese ihre Geschichte so langatmig erzählen, daß wir voll-

[1] Holz u. Schlaf, Neue Gleise, (Papa Hamlet), a. a. O., S. 111 ff.
[2] Lichthungrige Leute, Dresden, Leipzig u. Wien 1895, S. 6.

Digitized by Google

kommen vergessen, daß es sich um eine bestimmte Situation handelt. Charakteristisch dafür ist folgende Unterbrechung, die sich der Erzähler einmal in Danaes Bericht gestattet: „Da dem Leser wenig daran gelegen seyn muß, wie oft Danae in ihrer Erzählung entweder durch die Zwischenrede ihres Zuhörers oder durch irgendeinen anderen Zufall unterbrochen worden: so glauben wir am besten zu tun, wenn wir annehmen, als ob sie niemals unterbrochen worden sey, und sie so lange fortreden lassen, als es ihr beliebt, einbedungen, daß wir nicht verbunden sind, ihr länger zuzuhören, als sie uns interessieren wird[1]." Wenn ferner Novalis in seinem „Ofterdingen" die Kaufleute nie anders als im Plural sprechen läßt[2], so will er damit sicherlich nicht den Eindruck eines Chores hervorrufen, sondern uns nur zu verstehen geben, daß bald dieser, bald jener spreche. Als gleichfalls nicht eigentlich dramatische Art des Gebrauchs der direkten Rede möchte ich die Eigenheit der älteren deutschen Erzählung bezeichnen, den Reden der Sprechenden häufig den Namen voranzusetzen (z. B. in Nicolais „Sebaldus Nothanker", Millers „Siegwart", Arnims „Gräfin Dolores" und bei E. T. A. Hoffmann), eine Eigenheit, die auf den ersten Blick gerade als eine durchaus dramatische erscheint, die aber dennoch ein wesentlich episches Gepräge trägt, weil hier das Gespräch nicht Ausgangspunkt der Situation ist, sondern zu einem bestimmten Zweck mehr beispielsweise herangezogen wird. Auch da, wo der Erzähler dem Sprechenden direkt das Wort erteilt, oder wo er auf das kommende Gespräch vorher

[1] Agathon, Bd. 3, S. 355. Ähnliches bei Raabe, Abu Telfan, Stuttgart 1870, S. 27.

[2] Heinrich von Ofterdingen, Werke, hrsg. von J. Minor, Jena 1907, Bd. IV, S. 70, 71, 72, 74, 78.

Digitized by Google

hinweist, bleibt die dramatische Wirkung aus. So bei Homer (Odyssee, Ges. XVI, Vers 60): „Wiederum antwortetest du, Sauhüter Eumäus." Oder in „Hermann und Dorothea" (Ges. VII, Vers 173): „Aber du sagtest indes, ehrwürdiger Richter, zu Hermann." Diesem Hindeuten auf die direkte Rede entspricht andererseits das Zurückweisen auf sie: „Also redeten jen' im Wechselgespräch miteinander." (Odyssee, Ges. XV, Vers 192.) „Das war am 2. September, daß sie so sprachen, ein Gespräch, das sie wohl fortgesetzt hätten, wenn nicht gerade Sedantag gewesen wäre[1]." Ebenso reißt es uns aus der Illusion eines momentanen Vorganges heraus, wenn der Erzähler — wie Scott im „Ivanhoe" (Tauchnitz, S. 7) — darauf aufmerksam macht, daß ein Gespräch in einer anderen als in der vom Autor gebrauchten Sprache stattgefunden habe.

Den extremsten Gegensatz nun zu der alleinigen Anwendung der direkten Rede bietet die Technik, die nur die Resultate von Gesprächen gibt. Es ist dies eigentlich die Art des historischen Berichterstatters und ist mir in der Dichtung in ihrer ganzen Ausschließlichkeit kaum begegnet, denn sie tritt immer da ein, wo es auf die Einzelheiten des Gespräches nicht ankommt, und wo die ausführliche direkte Rede Unwichtigkeiten zu wichtig erscheinen lassen würde. Z. B.: „On parla d'abord du malade, puis du temps qu'il faisait, des grands froids, des loups qui couraient les champs la nuit[2]." „Werther fing einen unbedeutenden Diskurs an, der bald aus war, Albert desgleichen, der sodann seine Frau nach gewissen Aufträgen fragte, und als er hörte, sie seien noch nicht ausgerichtet, ihr

[1] Fontane, Effi Briest, Berlin 1896, S. 40. Ähnliches ebenda S. 182.

[2] Flaubert, Madame Bovary, Paris 1898, S. 16.

Digitized by Google

einige Worte sagte, die Werthern kalt, ja hart vorkamen.[1]"

Häufig wird das Resultat eines Gespräches in seiner Allgemeinheit vorweggenommen und dann durch direkte oder indirekte Rede erläutert. „Mittler ... äußerte aufrichtig und derb seine Mißbilligung. Eduard...hieß es ... solle sich ermannen ...[2]"

Oft wird aber auch das zunächst als Resultat Gegebene durch direkte Rede erweitert. „Sie legte darauf umständlich ihrem Gemahl die beiden Verhältnisse dar und schloß mit den Worten: Was meine Meinung betrifft ...[3]"

Umgekehrt ist der Anfang zuweilen direkte Rede, die zu allgemeinen Resultaten übergeht: „Ich will mich wieder verheiraten, sagte sie, und sie erzählte ihnen, wie sie Thorbrögger geliebt, ehe sie ihren Vater kannte[4]."

Wo nur Resultate gegeben werden, geschieht es zuweilen, daß einzelne Worte des Berichts in Anführungsstriche gesetzt sind, womit bezeichnet werden soll, daß sie als von einer bestimmten Person gebraucht aufgefaßt werden. „Puis il parla du pays, qu'il déclarait très ‚pittoresque', ayant trouvé dans ses promenades solitaires beaucoup de ‚sites' ravissants[5]."

Bisher handelte es sich nur um Fälle, bei denen die Rede einer Person in Resultat und direktes Sprechen eingeteilt wurde. Es geschieht aber auch, daß die Anrede direkt ist, während die Antwort nur das Resultat gibt: „Haben Sie nichts zu lesen? sagte sie. — Er hatte

[1] Goethe, Werthers Leiden, Werke, a. a. O., Bd. 16, S. 120.
[2] Goethe, Die Wahlverwandtschaften, Teil I, Kap. 18.
[3] Ebenda Teil I, Kap. 16, Bd. 21, S. 138f. Ähnliches: Freytag, Soll u. Haben, Bd. 1, S. 419.
[4] Jacobsen, Frau Fönß, Novellen, Briefe, Gedichte, S. 145.
[5] Maupassant, Une vie., S. 36.

Digitized by Google

nichts[1]." Oder umgekehrt: „Donna Francesca sprach von dem letzten Empfang auf der österreichischen Botschaft. ‚Hast du Frau von Cahen gesehen?' fragte Helena sie[2]."

Die direkte Rede kann nun aber auch mit dem Bericht des Autors abwechseln: „Johannes erzählte nun, wie sie glücklich durch P. und über die Grenze gekommen. Von da hatten sie sich als wandernde Handwerksburschen durchgebettelt bis Freiburg im Breisgau. ‚Ich hatte meinen Brotsack bei mir,' sagte er, ‚und Friedrich ein Bündelchen, so glaubte man uns.' — In Freiburg hatten sie sich von den Österreichern anwerben lassen[3]."

In der Mitte zwischen direkter Rede und bloßem Bericht über die Gegenstände des Gespräches steht die indirekte Rede. In ihr werden uns zwar die Einzelheiten einer Unterhaltung gegeben, aber doch nicht mit den eigenen Worten des Sprechenden. Die Nebensätze sind häufig mit der Konjunktion „daß" eingeleitet, die sich zum Beispiel in einem Satz aus Kleists „Marquise von O." nicht weniger als vierzehnmal wiederholt. „Der Graf ... sagte, daß er, durch die Umstände gezwungen, sich sehr kurz fassen müsse, daß er, tödlich durch die Brust geschossen, nach P... gebracht worden wäre; daß ... kurz, daß er den Wunsch hege, mit der Hand der Frau Marquise beglückt zu werden[4]."

Mit der indirekten Rede ergeben sich nun zum Teil dieselben Kombinationen, wie mit dem Bericht über die Resultate einer Unterhaltung. So finden wir bei

[1] Goethe, Werthers Leiden, Werke, Bd. 16, S. 125. Ähnliches: Ebner-Eschenbach, Rittmeister Brand, Ges. Schriften Bd. 7, Berlin 1901, S. 3f., 46.

[2] D'Annunzio, Lust, Berlin 1898, S. 9.

[3] Droste-Hülshoff, Die Judenbuche, Wiesbadner Volksbücher Nr. 26, S. 57.

[4] Werke, a. a. O., Bd. 2, S. 223f.

Digitized by Google

der gleichen Person den Übergang von direkter zu indirekter Rede[1] oder umgekehrt[2]. Wir haben direkte Anrede und indirekte Anwort[3] oder indirekte Anrede und direkte Antwort[4]. Kleist hebt gern innerhalb der indirekten Rede ein einzelnes Wort direkt heraus[5]. — Ein eigenartiges Mittelding zwischen direkter und indirekter Rede ergibt sich da, wo innerhalb der indirekten Rede die Eigenart des Sprechenden beobachtet wird. „Aber das wußte Fräulein Julie besser. Ablegen, einen solchen Charakter? Als ob man das könnte! Nie! Oh, sie hatte die Gnade, den Herrn Rittmeister zu kennen, hatte so viel von ihm gehört ...[6]“

Da nun, wo der epische Dichter die direkte Rede anwendet, hat er, im Gegensatz zum Dramatiker, der dies stets tun muß, die Möglichkeit, etwas Besonderes damit auszudrücken. Daher ist es von besonderem Interesse, festzustellen, bei welcher Gelegenheit ein Schriftsteller die direkte Rede braucht, denn wir erfahren dadurch, was dem Betreffenden an seinem Stoffe am wichtigsten ist. Wenn wir den einfachen Bericht über die Resultate einer Unterhaltung mit dem Hintergrund, die indirekte Rede hingegen mit dem Mittelgrund eines Bildes vergleichen können, so wird durch jedes direkte Wort die Gestalt in den Vordergrund, oder — vertauschen wir räumliche Vorstellungen mit zeitlichen — in die Gegenwart gerückt. Natürlich geht der einzelne Dichter hier nicht immer bewußt vor; aber ganz unwillkürlich wird er das, was ihmdas Wichtigste ist, möglichst zu vergegenwärtigen suchen.

[1] B. Auerbach, Joseph im Schnee, a. a. O., S. 69.
[2] Novalis, Heinrich von Ofterdingen, a. a. O., S. 112f.
[3] Th. Mann, Tristan, Berlin 1903, S. 40.
[4] Mörike, Maler Nolten, Bd. 1, S. 144.
[5] Michael Kohlhaas, Werke a. a. O., Bd. 2, S. 138.
[6] Ebner-Eschenbach, Rittmeister Brand, Berlin 1901, S. 51.

Digitized by Google

Es gibt nun zunächst eine ganze Schar von Erzählern, die ihre eigenen Tendenzen den Gestalten der Dichtung in den Mund legen. So sind die Dialoge des Agathon nichts anderes als lange Diskussionen über alles Mögliche[1]. In Nicolais Sebaldus Nothanker gibt es auf diese Weise Abhandlungen über Gelehrsamkeit[2], Standesvorurteile[3], Religion[4], Popularphilosophie[5] und Toleranz[6]. Im Ofterdingen wird der Bergbau gepriesen[7]. Freytag läßt die Gestalten von „Soll und Haben" bürgerliche Tendenzen verkünden. Er predigt durch ihren Mund gegen die Revolution, die immer verwüste und selten Neues schaffe[8], er rühmt die Poesie des Kaufmannsstandes[9], preist deutsche Tüchtigkeit[10] und stellt sie polnischem Wesen gegenüber[11].

Auch wo es sich nicht um Vertretung von Tendenzen handelt, finden wir, daß direkte Rede beim Hervorheben von inhaltlich Wichtigem angewandt wird. Diese Technik liebt z. B. H. v. Kleist, indem er auf den Höhepunkten der Handlung seinen Bericht in direkte Rede übergehen läßt, die häufig durch Ausrufe des Affekts charakterisiert wird[12]. Eine ähnliche Hervorhebung des inhaltlich Bedeutsamen findet sich bei Wassermann[13]. Sehr charakteristisch ist diese Scheidung zwischen inhaltlich Wichtigem und Unwichtigem beim

[1] Wieland, Agathon, a. a. O., Bd. 1, S. 99ff.

[2] Nicolai, Das Leben u. die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker, Berlin u. Stettin 1774, Bd. 1, S. 81ff.

[3] Ebenda Bd. 1, S. 192ff.

[4] Ebenda Bd. 2, S. 13ff.

[5] Ebenda Bd. 2, S. 115ff., 124ff.

[6] Ebenda Bd. 2, S. 232ff.

[7] Novalis, Heinrich von Ofterdingen, a. a. O., S. 119.

[8] Bd. 1, S. 395. [9] Bd. 1, S. 370f.

[10] Bd. 2, S. 164. [11] Bd. 2, S. 156f.

[12] Die Marquise von O., a. a. O., S. 242, 250. Das Erdbeben von Chili, S. 263, 264.

[13] Die Schwestern, Berlin 1906, S. 20, 79.

Digitized by Google

Ich-Erzähler. So gibt die Tagebuchschreiberin in Heyses „Unheilbar" in dem Referat einer Unterhaltung mit einem Manne, der sie interessiert, dessen Worte direkt, die eigenen aber indirekt[1]. — Ein bezeichnendes Beispiel für die Hervorhebung des inhaltlich Wichtigen durch direkte Rede findet sich in Zolas „Thérèse Raquin". Im Drama (Akt I, Szene X) wird in Gegenwart des Mannes, der mit der Absicht umgeht, einen anderen zu ermorden, ganz ausführlich von einem scheußlichen Verbrechen an einer Frau erzählt, die man gevierteilt aufgefunden habe, während der Verbrecher nicht zu entdecken sei, und es werden dann Bemerkungen daran geknüpft, wie oft es vorkomme, daß Verbrechen unentdeckt blieben. Im Roman sind dagegen nur diese Bemerkungen in direkter Rede gegeben, weil auf sie der künftige Mörder besonders aufmerksam und dadurch in seinem Vorsatz bestärkt wird. Es heißt dort: „Ce jour-là Michaud, qui venait de raconter un horrible assassinat dont les détails avaient fait frissoner son auditoire, ajouta en hochant la tête: „Et l'on ne sait pas tout. Que de crimes restent inconnues? que d'assassins échappent à la justice des hommes[2]."

Das Bedeutsame einer Erzählung liegt aber nicht nur in dem für die Handlung Wichtigen. Der Erzähler hat in der individuellen Sprechweise gleichzeitig eins der besten Mittel zur Charakterisierung in der Hand. Ich spreche hier nicht von den Erzählern, die ihre Gestalten immer charakteristisch sprechen lassen, sondern nur von denen, die im Gebrauch der direkten Rede wählerisch sind, und die einen bestimmten Zweck damit verfolgen, wenn sie die Eigenart ihrer Gestalten in einem besonderen Moment hervortreten lassen. Als

[1] Novellen, Auswahl fürs Haus. I. Berlin 1890, S. 210.
[2] a. a. O., S. 62.

Digitized by Google

Beispiel diene die Stelle aus Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe", als die heruntergekommenen Eltern Salis sich bemühen, in der Schenke Gäste anzulocken, und als es von der Mutter heißt: „So schwänzelte und tänzelte sie mit angestrengter Anmut herum, spitzte lächerlich das Maul, daß es süß aussehen sollte, hüpfte elastisch an die Tische hin, und das Glas oder den Teller mit gesalzenem Käse hinsetzend, sagte sie lächelnd: ‚So, so? so soli! herrlich, herrlich, ihr Herren!' und solches dummes Zeug mehr[1]."

Zum Schluß möchte ich noch einen Fall beleuchten, der mir äußerst charakteristisch für die Wirkung erscheint, die der epische Dichter zuweilen gerade durch das Verzichten auf die direkte Rede erzielen kann. Es ist die Möglichkeit, über die Art und Weise eines Gesprächs zu berichten, die nicht mit der bereits erwähnten Art, nur die Resultate von Unterhaltungen zu geben, verwechselt werden darf. Sollte dort das einzelne Gespräch seine Wichtigkeit verlieren, so handelt es sich jetzt im Gegenteil darum, die Eigenart einer Unterhaltung zu charakterisieren, bei der es weniger auf das „Was" als auf das „Wie" ankommt. Ich wähle als ein recht bezeichnendes Beispiel eine Stelle aus der Erzählung „Fräulein Maria" von Elsa Wolff. Es handelt sich um den Streit zwischen einem Kinderfräulein, Maria, und einer Amme, Minna, in den sich schließlich die Frau vom Hause mischt. „Da änderte Minna ihre Taktik, indem sie sich vom Standpunkt der Angreifenden auf den der Angegriffenen stellte, irgend ein harmlos hingeworfenes Wort Marias aufgriff, entstellte, Alarm schlug und dann kreischend der hinzukommenden Frau Menke eine Auswahl von Schmähungen entgegenschleuderte, mit denen sie von Maria beleidigt sein sollte. Blaß vor

[1] Die Leute von Seldwyla, Bd. 1, S. 97.

Digitized by Google

Entsetzen über solche ihr unbegreifliche Falschheit versuchte Maria sich zu verteidigen, wobei sie sich genötigt sah, wegen des Geschreis der Amme auch ihrerseits die Stimme zu erheben. Aber Minna, triumphierend den immer ausweichenden Feind endlich ins Gefecht gezogen zu haben, suchte ihn mit der Waffe ihres übermächtigen Organs gänzlich zu Boden zu schlagen und gebärdete sich wie eine Rasende in ihrer Kampfeswut. Frau Menke, die fürchtete, daß solche Erregungen der Milch schaden könnten, suchte Minna zu beschwichtigen und ließ es sich nicht darauf ankommen, sich zu diesem Zwecke selbst gegen Maria zu wenden und ihr angesichts der durch diese Genugtuung bereits ruhiger werdenden Amme Vorwürfe zu machen, daß sie sich in einen Streit eingelassen hätte. Maria verstummte dieser Ungerechtigkeit gegenüber und starrte Frau Menke offenen Mundes an, so daß diese, durch die ‚dummen Blicke' nervös gemacht und nun wirklich auf das Mädchen gereizt, härtere Worte gebrauchte, als es ihre Absicht war[1]."

Hier ist nicht ein einziges Wort direkt gebraucht, und doch — mit welcher Anschaulichkeit steht diese häusliche Szene vor uns! Ich möchte mir das folgendermaßen erklären: Im Leben, ebenso wie auf der Bühne, nehmen wir Inhalt und Art eines Gesprächs gleichzeitig wahr. Ist die Art das Wichtigere, so prägt sich diese ganz von selbst unserem Gedächtnis ein und haftet als solche in der Erinnerung, während wir die einzelnen Worte vergessen können. Der Erzähler besitzt diese Möglichkeit des Zugleich nicht; er kann, will er die Worte direkt geben und sie gleichzeitig charakterisieren, dies nur hintereinander tun. Dadurch aber würde das ge-

[1] Elsa Wolff, Fräulein Maria. Die Geschichte einer Armen im Geiste. Gebr. Paetel, Berlin 1906, S. 117f.

Digitized by Google

sprochene Wort zunächst inhaltlich wirken, was gerade vermieden werden soll. In der oben zitierten Art wird diese Schwierigkeit umgangen. Indem der Erzähler nur von der Art und Weise des Gesprochenen berichtet, meinen wir zugleich das Sprechen selbst zu hören, und es entsteht in uns eine Vorstellung, wie sie Wirklichkeit und Bühne in der Erinnerung zurücklassen.

Das Resultat, zu dem mich die Untersuchung über die Form des Gesprächs in der erzählenden Dichtung führte, ist in Kürze noch einmal folgendes: Jedes Abweichen von dem ausschließlichen Gebrauch der direkten Rede bedeutet eine Einmischung des Erzählers. Dies Abweichen ist ein wesentlicher Unterscheidungspunkt zwischen dramatischer und epischer Technik. Der aus dieser Technik hervorgehende Vorteil des Erzählers ist die Möglichkeit einer Auswahl nach dem Grade der Wichtigkeit des einzelnen Wortes, sei es für die Handlung oder für die Charakteristik der Gestalten. Wenn auch der dramatische Dichter eine Auswahl trifft, so kann er das nur, indem er den Eindruck erweckt, als hätten die Gestalten tatsächlich nur Wichtiges gesprochen. Der Erzählerstil hingegen gibt uns die Vorstellung eines realistischen Gespräches mit seinem Beieinander von Wichtig und Unwichtig, aber so, daß das Wichtige eben als solches hervorgehoben und in den Vordergrund gerückt wird.

Digitized by Google

VI. Schilderung des Sichtbaren.

Die Darstellung der sichtbaren Welt ist an erster Stelle Aufgabe der bildenden Kunst, oder doch wenigstens dasjenige, was deren Sphäre ganz ausfüllt. Wenn Richard Wagner in seinem „Kunstwerk der Zukunft" meint, die Aufgaben des bildenden Künstlers auch für das Drama verwerten zu können[1], so begeht er den Irrtum, Kunst und Wirklichkeit zu verwechseln. Alle räumlichen Werte erhält der Dramatiker in ihrer Dreidimensionalität fertig überliefert. Jede Handlung auf der Bühne geht in einem wirklichen Raume vor sich, und dieser wird unmittelbar durch Anschauung mit den Vorgängen auf der Bühne zugleich wahrgenommen, während es eine der wesentlichsten Aufgaben des bildenden Künstlers ist, das Raumgefühl im Beschauer erst zu erwecken[2]. Wendet man ein, daß es ja der dramatische Dichter sei, der dem Regisseur die Angaben für die Ausgestaltung des Raumes mache, so daß es hier nicht auf einen Wetteifer mit bildender Kunst, sondern auf rein dichterische Qualitäten ankomme, so wird man doch unmöglich einfache Regiebemerkungen für künstlerische Erzeugnisse ansehen wollen. Da aber, wo sie diesen Ausspruch erheben, wie z. B. in Gabriele d'Annunzios „Gioconda", und wo sie

[1] Gesammelte Schriften u. Dichtungen, Leipzig 1887, Bd. 3, S. 148ff.; Bd. 4, S. 2.

[2] Vgl. A. Hildebrand, D. Problem der Form, Straßburg 1901, S. 13f.

Digitized by Google

tatsächlich einen hohen dichterischen Wert besitzen, sind sie nur für das Auge des Lesenden da und sind infolgedessen auch nicht unter die speziellen Aufgaben des Dramatikers zu rechnen. — Ebenso wie der eigentliche Raum gehören nun für den Dramatiker überhaupt alle räumlichen Werte, also auch das Äußere seiner Gestalten, in das Gebiet der Wirklichkeit und nicht der Kunst. Es wäre Verschwendung, wollte er etwa eine seiner Gestalten von einer anderen ausführlich schildern lassen, um sie unserer Phantasie näher zu bringen. Denn ein richtiges Drama ist für die Bühne, also für die unmittelbare Anschauung, gedacht, und jedes Lesen eigentlich nur als ein Surrogat anzusehen. Auf der Bühne aber sind es der Schauspieler und sein Kostüm, die in uns alle sinnlichen Anschauungen vermitteln.

Was für den Dramatiker außerhalb seiner künstlerischen Leistungssphäre liegt, ist nun aber für den Epiker ein wesentlicher Bestandteil seiner Kunst selbst. Von direkt dramatischen Mitteln, deren sich der Erzähler unter Umständen bedienen könne (wie wir es in den vorhergehenden Kapiteln sahen), kann hier also nicht die Rede sein. Wohl aber strebt der Erzähler oft dramatische Wirkungen an, die darin bestehen, daß er möglichst die Illusion des Bühnenbildes zu erwecken sucht, oder vielmehr die Illusion eines gegenwärtigen, sich in einem bestimmten Raume abspielenden Vorganges.

An eine derartige dramatische Wirkung denkt offenbar auch Lessing, wenn er im Laokoon meint, das räumliche Nebeneinander in ein zeitliches Nacheinander auflösen zu müssen, um es in den Zug der fortschreitenden Handlung zu verflechten. Er macht dabei den Fehler, den Begriff des zeitlichen Nacheinander nur auf eine „Handlung" anzuwenden. Die Gestalten selbst be-

Digitized by Google

finden sich allerdings ohne Handlung in Ruhe, nicht so aber wir, für die sich jede kompliziertere Raumvorstellung in eine Zeitvorstellung auflöst, indem wir die einzelnen Teile eines körperlichen Gebildes zeitlich nacheinander mit den Augen abtasten[1]. Allerdings ist dabei für die epische Dichtung Voraussetzung, daß uns der Dichter zu diesem Vorgang Zeit läßt, und daß wir nicht, wie im Drama, gezwungen werden, die räumlichen Werte mit der Handlung zugleich wahrzunehmen.

Theodor Meyer[2] weist nach, daß Lessing inkonsequenterweise zwei ganz verschiedene Gesichtspunkte betone und durcheinander bringe, wenn er die Auflösung der räumlichen Vorstellungen in zeitliche verlange. Einmal, so meint er, komme es ihm darauf an, zu verhindern, daß nicht mit nacheinanderfolgenden, sprachlichen Mitteln Nebeneinanderliegendes gegeben werde, dann aber wieder wolle er die sukzessionslose Schilderung zulassen, sobald es der Sehvorgang erlaube, d. h. sobald wir die Teile schnell genug zusammensetzen können, um zu einem einheitlichen Wahrnehmungsbilde zu gelangen. Was letzteren Punkt betrifft, so betont Theodor Meyer ganz richtig, daß es sich in Hinsicht der Schnelligkeit des Wiederzusammensetzens der Teile völlig gleich bleibe, „ob die Teile in der Sukzession einer Handlung oder in einfacher Herzählung aufeinanderfolgen[3]".

Zu der ersten Problemstellung möchte ich folgendes bemerken: Isolieren wir eine körperliche Vorstellung

[1] Vgl. Kant, Kritik der reinen Vernunft. Die Analogien der Erfahrung. 2. Analogie. — Schopenhauer, Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde, Kap. IV, § 19. — A. Hildebrand, D. Problem der Form, S. 19. — Lipps, Grundlegung der Ästhetik, Hamburg u. Leipzig 1903, S. 184.

[2] D. Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, S. 220f.

[3] Ebenda, S. 121.

Digitized by Google

von der Vorstellung, mit der sie in der Wirklichkeit wie auf der Bühne meist vereint auftritt, d. h. mit der Vorstellung von einer Handlung, so bleibt trotzdem durch unser sukzessives Sehen für uns noch eine Zeitvorstellung übrig. Das nacheinander gesprochene Wort und die nacheinander empfangenen Einzeleindrücke würden also in keinerlei Kollision miteinander geraten. Ganz anders aber liegt der Fall, wenn zu der körperlichen Vorstellung noch diejenige einer gleichzeitigen Handlung hinzukommt, wie es eben auf der Bühne geschieht und wie es der dramatische Erzähler anstrebt. Jetzt müssen die beiden Zeitvorstellungen, d. h. erstens die durch objektive zeitliche Vorgänge erzeugte, zweitens die durch die Art unseres Sehens aus den räumlichen Gebilden gewonnene, in ein richtiges Verhältnis zueinander gesetzt werden. Das Problem stellt sich nun folgendermaßen: Will der Erzähler die gleiche Wirkung erreichen wie der Dramatiker, will er, daß wir Handlung und körperliche Vorstellung gleichzeitig wahrnehmen, so muß er sich fragen, ob der Leser Zeit hat, eine räumliche Vorstellung zeitlich zu erfassen, mit anderen Worten, ob das Wahrnehmen der Vorgänge und das Wahrnehmen des Körperlichen nicht miteinander kollidieren. Es kommt also zunächst nicht darauf an, aus dem räumlichen Nebeneinander eine Handlung zu konstruieren, sondern es in das richtige Verhältnis zu einer wirklichen Handlung zu setzen.

Wir werden im folgenden sehen, daß dieser Gesichtspunkt überhaupt nur da Geltung beanspruchen darf, wo es sich um dramatische, d. h. Gegenwartswirkungen handelt, und daß der echte Erzähler, der die Vorgänge als vergangene bringt, in keiner Weise an ihn gebunden ist.

Digitized by Google

a) Landschaft und Milieu.

Nach dem bisher Gesagten ist es klar, daß es sich im folgenden nicht um eine Untersuchung über die Entwicklung des Naturgefühls beim epischen Dichter handeln wird, sondern darum, festzustellen, durch welche technischen Mittel der Erzähler den Schauplatz der Begebenheiten in seine Darstellung verwebt. Es wird dabei unwesentlich sein, ob wir als Objekt der Betrachtung die freie Natur oder einen geschlossenen Raum vor uns haben; denn es ist der Raum als solcher, der uns in diesem Zusammenhang beschäftigen wird.

Ich beginne mit der Betrachtung derjenigen Mittel, durch die der Erzähler ähnliche Wirkungen wie der Dramatiker anstrebt, d. h. durch die er den Raum als gegenwärtigen, von der in ihm vorgehenden Handlung nicht zu trennenden, empfinden lassen will.

Es sei eine Analogie zu dem Bilde, das die Bühne bietet, gestattet. Erster Fall: Die Bühne ist beim Aufgehen des Vorhanges leer. Der Zuschauer hat Zeit, das Bild, das sich ihm bietet, in sich aufzunehmen. Nach und nach füllt sich der Raum mit Gestalten, und die Aufmerksamkeit wird nun auf diese und die sich unter ihnen abspielende Handlung hingelenkt. — Ganz analog dazu gibt C. F. Meyer im „Jürg Jenatsch" und im „Heiligen" übereinstimmend zuerst die Szenerie und belebt diese allmählich durch Gestalten: „Die Mittagssonne stand über der kahlen, von Felshäuptern umragten Höhe des Julierpasses im Lande Bünden. Die Steinwände brannten und schimmerten unter den stechenden senkrechten Strahlen... Jetzt erscholl aus der Ferne, vom Echo wiederholt und verhöhnt, das Gebell eines Hundes.... Endlich tauchte ein Wanderer auf." (Jürg Jenatsch, S. 3f.) „Langsam fallend deckte der Schnee das brache Feld.... Jetzt erscholl auf dem Holz-

Digitized by Google

boden der bedachten Brücke ... der Hufschlag eines Pferdes, und unter dem Sparrenwerk der finstern, den Stadtmauern zugewendeten Öffnung erschien ein einsamer Reiter." (D. Heilige, S. 1.)

Nun aber die zweite Möglichkeit, die die häufigere sein dürfte: Das Drama wird mit einem Vorgang eröffnet. Gleich nach dem Heben des Vorhanges nimmt eine sich unter Gestalten abspielende Begebenheit unser Interesse in Anspruch. Wie steht es jetzt mit der Wahrnehmung des Raumes? Natürlich sehen wir die Kulissen mit den Augen; aber meist wird der Raum, falls er nicht in irgendeiner Weise für die gespielte Szene charakteristisch ist, kaum unsere Aufmerksamkeit fesseln. Wenigstens verriete es einen Mangel an künstlerischem Empfinden beim Regisseur, wenn er durch unwesentliche, zerstreuende Einzelheiten die Aufmerksamkeit des Zuschauers von der Handlung ablenkte. Was wir an räumlichen Werten in uns aufnehmen, ist also bloß die jeden Vorgang erfahrungsgemäß als Selbstverständlichkeit begleitende Tatsache, daß sich Vorgänge im Raume abspielen.

Will nun der Erzähler dies psychologische Bühnenbild im Leser wachrufen, so erzählt er einfach die Begebenheiten, die der Leser mit einem unbewußten Raumgefühl begleiten wird, und gibt einzelne Raumdata nur, soweit sie in irgendeiner Weise mit der Handlung in direktem Zusammenhang stehen. Es bedarf also für den Erzähler eines feinen Spürsinnes, um den Moment herauszuempfinden, in dem der Zuschauer die Dinge sieht, um sie in diesem Moment in die Erzählung zu verweben.

Man beachte, in welcher Weise Goethe in den „Lehrjahren" Mariannens Zimmer schildert: „Das Nesseltuch, durch die Farbe der halbaufgerollten

Digitized by Google

Bänder belebt, lag wie ein Christgeschenk auf dem Tisch, die Stellung der Lichter erhöhte den Glanz der Gabe." (Lehrjahre, Buch I, Kap. I.) Und später: „Wie sehr stutzte er [Wilhelm] anfangs, wenn er sich bei seiner Geliebten befand und durch den glücklichen Nebel, der ihn umgab, nebenan auf Tische und Boden sah. Die Trümmer eines augenblicklichen, leichten und falschen Putzes lagen, wie das glänzende Kleid eines abgeschuppten Fisches, zerstreut in wilder Unordnung durcheinander." (Buch I, Kap. XV.) Hier ist kein Wort über Zahl und Form der Möbel usw. gesagt, weil es im Augenblick ohne jedes Interesse für uns wäre. Aber wer bekäme nicht durch diese eng mit der Handlung und Charakteristik verknüpften Raumandeutungen ein lebhaftes Bild des Zimmers, in dem Handlung und Personen sich bewegen!

Goethe verwebt den Raum in die Handlung, um an ihm nur das für diese Charakteristische hervorzuheben. Umgekehrt machen es neuere Schriftsteller, die Gestalten und Handlung als Mittel zum Zweck gebrauchen, um durch diese Media detaillierte Raumschilderungen zu geben. So läßt Zola seinen Helden mit der Droschke durch Rom fahren und den Kutscher bei dieser Gelegenheit lange Erklärungen über Straßen, Plätze, Gebäude usw. der ewigen Stadt geben[1]. Man hat unwillkürlich das Gefühl, einen Reiseführer zu lesen. Oder Paul Lindau gibt genau an, daß zwei Herren auf der Seite der Bäume durch die Lenné- und Königgrätzer Straße dahergingen, das Brandenburger Tor durchschritten und den verödeten, schlecht beleuchteten Teil der Linden bis zur Friedrichstraße zurücklegten[2], damit der eine dem anderen die Geschichte

[1] Rome, Paris 1896, S. 2ff.

[2] D. Zug nach d. Westen, Stuttgart, Berlin, Leipzig, S. 51.

Digitized by Google

eines eigentümlichen Ehepaares erzählt, der dieser aufmerksam (!) folgt.

Es ist ganz ersichtlich, daß hier weniger naives Kunstschaffen als Erfüllung eines theoretischen Programms vorliegt. Aber welches Programms? Soll die Lessingsche Forderung erfüllt werden, Räumliches durch Handlung auszudrücken? Oder will der Erzähler im Spielhagenschen Sinne durchaus hinter seinen Gestalten verschwinden? Da die zitierten Werke der Epoche des Naturalismus entstammen, so scheint mir eher der zweite Gesichtspunkt maßgebend gewesen zu sein. Die Wege in beiden Fällen sind die gleichen; nur das Motiv, aus dem sie begangen werden, ist ein verschiedenes.

Liegt hier nun die Absicht vor, den Erzähler verschwinden zu lassen und dem Landschaftlichen trotzdem einen vom Interesse an der Handlung unabhängigen Wert zu geben, so werden Handlung und Gestalten ganz offenbar zu diesem Zwecke mißbraucht.

Die dramatischste Art, das Raumbild in uns zu erwecken, ist vielleicht die, die Gestalten im Gespräch der Umgebung Erwähnung tun zu lassen. Wenigstens ist es die Art, die auch das Drama anwenden könnte, um nebenbei auf die schon durch Anschauung unmittelbar gegebenen Dinge noch einmal besonders hinzuweisen. Nur daß die Erzählung, der eben die Anschauung fehlt, ganz anders dick unterstreichen muß, um die gleiche Wirkung zu erzielen. Man beachte folgende Stelle aus Fontanes „Effi Briest". (S. 150f.) „Nach der Vorstellung aber sagte sie, während sie auf einen in der Nähe stehenden Stuhl mit hoher Lehne zuschritt: ‚Ich bitte Sie nunmehr, gnädige Frau, die Bürden und Fährlichkeiten Ihres Amtes auf sich nehmen zu wollen. Denn von Fährlichkeiten — und sie wies auf das Sofa — würde sich in diesem Falle wohl

Digitized by Google

sprechen lassen. ... Dies Sofa nämlich, dessen Geburt um wenigstens 50 Jahre zurückliegt, ist noch nach einem altmodischen Versenkungsprinzip gebaut, und wer sich ihm anvertraut, ohne vorher einen Kissenturm untergeschoben zu haben, sinkt ins Bodenlose, jedenfalls aber gerade tief genug, um die Knie wie ein Monument aufragen zu lassen'."

In allen bisher erwähnten Fällen, in denen Rauminhalte unmittelbar naturalistisch oder bühnenmäßig wirken sollten, war der Zuschauer der Blickpunkt des Bildes. Und so lange dieser im Theater sitzt und die Raumbilder mit leiblichen Augen sieht, ist er tatsächlich mit den Gestalten und dem Raum, in dem sie sich bewegen, allein und kann unter Umständen sich selbst und den Dichter vergessen. Nicht ganz so leicht hat es der Leser einer Erzählung. Denn selbst da, wo das offenbare Bestreben des Erzählers vorlag, mit seiner Person gänzlich zurückzutreten, ist er es doch immer noch, der die Landschaft oder die Räume beschreibt, oder der erzählt, daß seine Gestalten durch sie hindurchgehen.

Nun hat aber der Erzähler ein Mittel, Raumbilder zu geben, durch das er tatsächlich vollkommen imstande ist, seine Person vergessen zu machen, — er setzt den Leser selbst mitten in den Raum hinein, d. h. er läßt ihn mit den Augen seines Helden Landschaft und Milieu wahrnehmen. Aus dem Zuschauer, der vor der Bühne saß, ist nun also ein Mitspielender geworden. Z. B.: „Sie sah sich in dem halbdunklen hohen Raum um. Es hatte sich eigentlich nichts geändert: vor dem großen Atelierfenster hing noch der Vorhang von grauem Leinen ...[1]".

Noch deutlicher kommt uns die unmittelbare, mo-

[1] H. Tovote, Abschied, Berlin 1898, S. 10.

Digitized by Google

mentane Beziehung der landschaftlichen Werte auf den betrachtenden Helden da zum Bewußtsein, wo etwa durch Ausrufe- und Fragezeichen die Stimmung des Augenblicks besonders gekennzeichnet wird. So heißt es bei Spielhagen (Platt Land, S. 61f.): „Aber er regte sich nicht vom Fenster, an welchem er mit verschränkten Armen lehnte ... Wie traumhaft schöne die holde Sommernacht! wie gemacht zum Träumen! Der Himmel droben mit seinem wolkenlosen, schwärzlichen Blau, in welchem der goldene Mond bereits westwärts hing, während hier und da einige wenige Sterne schimmerten — der stille Park unten, Baum und Busch und Rasenplätze und Laubengänge hier klar hervortretend, dort heimlich ineinander verdämmernd — war nicht alles wie ein liebes halbvergessenes Märchen aus der seligen Kinderzeit?"

Ein ganz ähnliches Bestreben, den Leser räumliche Werte durch das Medium des betrachtenden Helden wahrnehmen zu lassen, liegt offenbar dort vor, wo der Erzähler, wie dies häufig geschieht, die Gelegenheit ergreift, den Inhalt eines Zimmers genau zu beschreiben, in dem Augenblick, in dem der Held die Tür öffnet, um es zu betreten. Diese Form findet sich typisch in Frytags „Soll und Haben"[1]. Ein Beispiel (Bd. 2, S. 27) diene statt vieler: „Sie bat die Herren in die Stube und stäubte mit ihrer Schürze eilig zwei Holzstühle ab. — Es war ein kleines geweißtes Zimmer, die Möbeln mit roter Ölfarbe gestrichen, aber sauber gewaschen, im Kachelofen brodelte der Kaffeetopf, in der Ecke tickte eine Schwarzwälder Uhr, und auf einem kleinen Holzgestelle an der Wand standen zwei gemalte Porzellanfiguren und billige Tassen, darunter wohl ein Dutzend Bücher, hinter dem kleinen Wandspiegel aber steckte

[1] Bd. 1, S. 40, 265, 278, 396, 490; Bd. 2, S. 27.

Digitized by Google

die Fliegenklappe und eine Birkenrute sorgfältig mit rotem Band umwunden." — Sehr ähnlich ist die Art der Schilderung in Heyses „Kindern der Welt" (S. 14f.), wo zwischen dem Öffnen der Tür und der Beschreibung des Raumes sogar ein neues Kapitel beginnt, mit dem dann die Beschreibung in ihrer ganzen Breite einsetzt. Es ist klar, daß hier die Beziehung der Raumgegenstände zu dem, der sie erblicken soll, nur eine ganz lose, rein äußerliche ist, da durchaus keine Rücksicht darauf genommen wird, ob der Beschauer die Dinge in diesem Augenblick wirklich alle wahrnimmt. Es liegt also auch hier, genau wie bei der Auflösung der Raumwerte in solche der Handlung, die Gefahr nahe, die Gestalten als Mittel zum Zweck zu mißbrauchen.

Ich möchte nun, nachdem ich zu zeigen versucht habe, auf welche Weise der Erzähler dramatische, d. h. momentane Raumwirkungen erzielen kann, zu den ausgesprochen epischen Möglichkeiten der Raumdarstellung übergehen.

Wir sahen, daß es sich bei allen dramatischen Milieuschilderungen wesentlich darum handelte, den Leser die Raumwerte möglichst mit den übrigen Werten gleichzeitig wahrnehmen zu lassen, da die Wirklichkeit, soweit sie Gegenwart ist, uns tatsächlich die Eindrücke in dieser Weise überliefert.. Nun wissen wir aber, daß das Gebiet des Epikers die Vergangenheit ist. Der Erzähler berichtet nicht von dem, was er in diesem Augenblick sieht, sondern von dem, was er gesehen hat oder gesehen zu haben vorgibt. In der Erinnerung aber verschieben sich die Dinge für unser inneres Auge. Was zeitlich auseinanderlag, kann zu einer Einheit zusammenschmelzen, andrerseits kann aber das, was räumlich zugleich da war, in der Erinnerung auseinanderfallen, so daß das Einzelne, das

Digitized by Google

vorher nur einen Teil bedeutete, jetzt Eigenwert erhält. So schildert z. B. Auerbach zuerst eine Situation durch Dialog und sagt dann: „Es war eine kleine, dunkle Kammer, gerade unter dem Strohdach, wo dieses Gespräch geführt wurde[1]."

Oder der Erzähler gibt uns die Stimmung wieder, die ein Landschaftsbild in ihm erweckt, während die Gestalt der Dichtung von dieser Stimmung nichts zu verspüren braucht. Z. B.: „Draußen war ein warmer Abend. Ein leichter Wolkendunst bedeckte die Sterne des Nachthimmels, aber ein heimliches Dämmerlicht erhellte die Erde. Von dem blühenden Gebüsch der öffentlichen Anlagen trieb der Luftzug balsamische Düfte in die Straßen der Stadt ... Durch die Schwärme der Spaziergänger schritt schwerfällig die hohe Gestalt eines Mannes, den Kopf auf der Brust ... Er hörte nichts von dem Ruf der Nachtigallen und trat durch den Kreis der tanzenden Mädchen, ohne einen Laut von den fröhlichen Kinderstimmen zu vernehmen." (Soll und Haben, Bd. 1, S. 534.)

Freytag läßt hier zwar seine Figur die Stimmung nicht mitempfinden, die in ihm, dem Dichter, durch landschaftliche Reize geweckt wird, aber eine gewisse Beziehung zu ihr besteht trotzdem noch, gerade durch das negative Moment, durch die Betonung dessen, daß der Reiz von dem Freiherren von Rothsattel nicht empfunden wird.

Aber die Landschaft kann auch in der Phantasie des Dichters unabhängig von der Begebenheit, die sich in ihr abspielt, emporsteigen, d. h. nicht eigentlich als Raum für diese, sondern als Bild, vielleicht als ein Stimmungsakkord, der die Vorgänge begleitet. Dann steht das Milieu zu den Vorgängen nicht mehr im Ver-

[1] Joseph im Schnee, Stuttgart 1860, S. 2.

Digitized by Google

hältnis der Subordination, sondern beide sind einander koordiniert als gleichwertige Faktoren, um einer im Dichter lebenden Stimmung Ausdruck zu verleihen. So beginnt Jacobsens „Frau Marie Grubbe" (S. 1f.): „Die Luft, welche unter den Kronen der Lindenbäume hing, hatte sich über die braune Heide und die durstigen Felder herangewiegt, sie war von der Sonne erhitzt, von den Wegen bestaubt worden, aber jetzt war sie gereinigt durch das dichte Laubgehäng, abgekühlt durch die frischen Lindenblätter, und der Duft der gelben Lindenblüten hatte sie feucht und erquickend gemacht. Jetzt ruhte sie und blickte still und selig zu der hellgrünen Kuppel empor, von leis bewegten Blättern und von dem flimmernden Flügelschlag weißgelber Schmetterlinge gestreichelt. — Die Menschenlippen, welche diese Luft einatmeten, waren schwellend und frisch, der sich hebende Busen war jung und zart. ..."

Am stärksten werden wir diesen Eindruck landschaftlicher Werte da haben, wo der Dichter durch Metaphern und Gleichnisse verrät, daß in dem von ihm zu schildernden Landschafts- oder Milieubild mehr für sein Empfinden enthalten ist, als er mit nackten Worten ausdrücken kann. Ganz ausgesprochen findet sich dieser Eigenwert des Landschaftlichen in den Novellen Stifters. Man beachte die Kapitelüberschriften seiner Novelle „Der Hochwald": Waldburg, Waldwanderung, Waldhaus, Waldsee, Waldwiese, Waldfels, Waldruine. Oder im „Heidedorf": Die Heide, das Heidehaus, das Heidedorf, der Heidebewohner. Selbst da, wo Stifter die Landschaft scheinbar durch seinen Helden wahrnehmen läßt, identifiziert er sich doch nicht mit diesem, sondern erblickt den betrachtenden Helden und die betrachtete Landschaft nebeneinander, indem er sagt,

Digitized by Google

wovon er nicht sprechen will, weil sein Held es nicht sieht: „Ich will von den tausend und tausend goldenen, rubinenen, smaragdenen Tierchen und Würmchen gar nichts sagen, die auf Stein, Gras und Halm kletterten, rannten und arbeiteten, weil er [der Hirt] von Gold, Rubinen und Smaragden noch nichts sah, außer was der Himmel und die Heide zuweilen zeigte; aber von anderem muß gesprochen werden[1].“

Käme es dem Schriftsteller in all diesen Fällen darauf an, dramatische Momentbilder zu geben, so müßte eine solche Unterbrechung der Situation durch landschaftliche Schilderungen als fehlerhaft bezeichnet werden; denn den Charakter eines gegenwärtigen Geschehens büßen die Vorgänge dadurch ein. Soll aber das echt epische Fern- oder Erinnerungsbild hervorgerufen werden, dann ist der Erzähler zu einer Trennung der in der Wirklichkeit zusammen bestehenden Faktoren durchaus berechtigt.

Am auffälligsten ist die Trennung von momentaner Handlung und räumlichem Hintergrunde dort, wo der Raum überhaupt nicht im Zusammenhang mit einer bestimmten Situation gebracht wird, sondern wo ihn der Erzähler als eine Realität betrachtet, die auch unabhängig von den erzählten Begebenheiten in der Dichtung eine Rolle spielt. Besonders gut ist diese Art der Raumschilderung da zu beobachten, wo die Form eines Berichts aus der Erinnerung durch die Einkleidung der Erzählung noch besonders hervorgehoben wird, wie in der „Letzten Reckenburgerin“ der Louise v. François. Die Heldin des Buches wendet sich an bestimmte Zuhörer mit den Worten: „Wie freut es mich heute, meine Freunde, euch jetzt in diese naturwüchsige Heim-

[1] Ad. Stifter, Das Heidedorf, Studien, Berlin, Bibliograph. Anstalt, Bd. 1, S. 127.

Digitized by Google

stätte einführen zu können ... De plein pied aus der Torfahrt, welche die Hälfte einnahm, trat man in das geräumige, gelb getünchte Familienzimmer; aus diesem in die Schlaf- und vertrauliche Ratskammer des ehelichen Konsortiums. Hinter beiden lagen die Küche und das Bureau der Schloßfrau ... (S. 65ff.)"

Aber auch ohne Einkleidung kann uns der Dichter etwas von einem Milieu erzählen, ehe er bestimmte Ereignisse darin vorgehen läßt, ja selbst ohne daß er das Milieu im einzelnen später in den Situationen noch einmal zur Geltung bringt. So gibt Jacobsen in „Niels Lyhne" (S. 157f.) eine genaue Milieuschilderung von der Besitzung Konsul Claudis, ehe er seinen Helden dort einführt. Es sind besonders die Gerüche, durch die er das Milieu charakterisiert. Da riecht es in der Bauernstube, dem Kontor und der Leutestube, die zusammen eine Welt für sich bilden, nach billigem Tabak, stockfleckigen Fußböden, Spezereien, herben, getrockneten Fischen und feuchtem Fries. Im Kontor herrscht ein durchdringender Qualm von Siegellack, — in den Zimmern aber riecht es, „so wie man sich den Duft dieser phantastischen, saphirmatten Lilienranken denkt, die sich auf Vasen aus altem Porzellan entlang schlängeln." Und der Geruch paßt zu den „großen, niederen Zimmern mit ihren ererbten Möbeln und ihrer altmodischen Zierlichkeit". Und dann folgt eine lange Schilderung von den weißen Fußböden, den einfarbigen, mit einer leichten, hellen Girlandenzeichnung unterhalb des Gesimses versehenen Wänden und den großen, schweren Möbeln aus nachgedunkeltem Mahagoniholz.

Derartige Schilderungen bereiten auf die geistige Atmosphäre vor, in die uns die kommenden Ereignisse einführen werden; wir glauben bereits die Menschen durch diese Räume wandeln zu sehen, noch ehe wir

Digitized by Google

selbst mit ihnen persönlich bekannt geworden. Ich glaube nicht, daß einer solchen Milieuschilderung die Verlebendigung fehlt, die nach Theodor Meyer überall dort zu vermissen sei, wo der Dichter die Schilderung einer Landschaft oder eines Gebäudes vorausschickt und hinterdrein erst erzählt, daß eine seiner Figuren durch die Landschaft gegangen oder vor das Haus und in es getreten sei. (D. Stilges. der Poesie, S. 226.) Meyer findet es notwendig, daß wir den Eindruck nachfühlen, den Landschaft und Haus auf den Beschauer ausüben. Aber ist der Eindruck nicht ein mindestens so lebendiger, wenn wir bei der Schilderung eines Hauses bereits im voraus den Geist seiner Bewohner zu spüren meinen?

Wie die Möglichkeit einer solchen, von der einzelnen Situation unabhängigen Milieuschilderung ein wesentlicher Vorzug der epischen Technik vor der dramatischen ist, zeigt uns der Vergleich der beiden Fassungen von Zolas „Thérèse Raquin". Auch hier gibt uns die Erzählung (S. 1ff.) eine Schilderung von Wohnung, Straße und allem, was den Hintergrund des grausigen Geschehens bildet, vor Beginn der Handlung, während das Drama natürlich nur einzelne Rauminhalte in einer bestimmten Situation angeben kann und es dem Zuschauer überlassen muß, ob er sie als für das geistige Milieu charakteristisch ansehen will.

Aber noch einen Vorzug hat eine solche einleitende Milieuschilderung vor der in der Situation gegebenen. Wir sahen, daß dort, wollte der Dichter nicht unkünstlerisch wirken, nur die Raumwerte hervorgehoben werden durften, die im Bewußtsein des Helden oder des Lesers innerhalb einer bestimmten Situation tatsächlich erzeugt wurden. Ein Raum- oder Landschaftsbild in seiner Totalität, d. h. in der vollen Stimmung wiederzugeben, die es als solches, unabhängig von

Digitized by Google

einer einzelnen Handlung im Dichter hervorruft, ist nur da möglich, wo der Leser seine ganze Aufmerksamkeit zunächst auf dies Raumbild konzentrieren kann, und wo er nicht genötigt ist, sich in die Lage hineinzuversetzen, als müsse er räumliche Werte in einem bestimmt begrenzten Zeitraum in sich aufnehmen.

Ich komme nun zu der letzten Möglichkeit für die Darstellung der Raumwerte. Wir sahen, es handelte sich im wesentlichen darum, den Raum entweder gleichzeitig mit einer bestimmten Situation[1] (also auf dramatische Art) dem Leser zum Bewußtsein zu bringen, oder ihn unabhängig von einer solchen Situation wirken zu lassen. Nun kann aber diese Unabhängigkeit eine so weitgehende sein, daß z. B. die Landschaft, in die eine bestimmte Begebenheit versetzt wird, nicht nur als Hintergrund der ganzen Handlung im Gegensatz zu einem momentanen Vorgang gedacht ist, sondern daß wir sie als gegenwärtige Realität empfinden sollen, während die Vorgänge, die sich in ihr abspielen, als der Vergangenheit angehörig geschildert werden. Der Raum wird so für uns zu etwas Konstantem, gleichsam zu einem Gefäß, das verschiedene Inhalte nacheinander umfaßt hat, während das Geschehen, das sich in ihm abspielte, in einer bereits vergangenen Zeit seinen Abschluß gefunden hat.

So beginnt Walter Scotts „Ivanhoe": „In that pleasant district of merry England which is watered by the river Don, there extended in ancient times a large forest, covering the greater part of the beautiful hills and valleys which lie between Sheffield and the

[1] Ich rechne unter diese „Gleichzeitigkeit" im weitesten Sinne auch die von C. F. Meyer (vgl. S. 175) angewandte Art, weil hier das Landschaftsbild und die in diesem erscheinenden Gestalten als einheitliche Situation aufzufassen sind.

Digitized by Google

pleasant town of Doncaster. The remains of this extensive wood are still to be seen at the noble seat of Wentworth, of Wharncliffe Park, and around Rotherdam." Und erst nach dieser allgemeinen Schilderung der jetzt noch vorhandenen Umgebung geht Scott dazu über, einen momentanen landschaftlichen Vorgang zu erwähnen, der uns in jene alte Zeit zurückversetzt: „The sun was setting upon one of the rich grassy glades of that forest, which we have mentioned in the beginning of the chapter." (S. 4.) — Oder Scheffel beginnt seinen Ekkehard: „Düster ragte die Kuppe des hohen Twiel mit ihren Kleinsteinzacken in die Lüfte. Als Denkstein stürmischer Vorgeschichte unserer alten Mutter Erde stehen jene schroffen malerischen Bergkegel ... Zur Zeit, da unsere Geschichte anhebt. ... An diesem Beispiel ist besonders scharf die Trennung zwischen einer realen Landschaft, von der der Erzähler berichtet, und einem in sie hineinversetzten erfundenen Vorgang zu beobachten.

Ganz besonders deutlich wird dieser Charakter des Bleibenden in der Natur im Gegensatz zu den wechselnden Vorgängen im Menschenleben da veranschaulicht, wo der Erzähler die Fiktion eines Reisenden von heute braucht, um die Landschaftsbilder vor ihm emporsteigen zu lassen, ehe er erzählt, was sich einst in diesem Landstrich ereignet. So heißt es in Arnims „Gräfin Dolores": „Vor einer kleinen Residenzstadt des südlichen Deutschlands erscheinen dem Reisenden, der die große Heerstraße vom Gebirge herabfährt, zwei große hervorragende Gebäude von ganz verschiedener Bauart und Umgebung ...[1] Oder in Franzos' „Kampf ums Recht": „Wer von Stanislau im Waggon der Lemberg-Czernowitzer Bahn gegen Südost fährt, den

[1] A. v. Arnim, Gräfin Dolores, Bd. 1, S. 3.

Digitized by Google

schilfigen Ufern des Pruth und den Buchenwäldern der Bukowina entgegen, dem liegt zur Linken immer dasselbe Bild, die unermeßliche Ebene ...[1] — Zuweilen ist es sogar der Leser selbst, der vom Erzähler bei der Hand genommen wird, um den Schauplatz der folgenden Handlung zu besichtigen[2], ehe er dieser Handlung sein Interesse zuwendet.

b) Das Äußere der Gestalten.

Für die Schilderung des Äußeren der Gestalten sind zum Teil die gleichen Gesichtspunkte maßgebend, wie für die Schilderung von Landschaft und Milieu. In beiden Fällen handelt es sich um Raumwerte, die das Drama durch unmittelbare Anschauung gleichzeitig mit den Vorgängen auf der Bühne gibt. Ich beginne also auch hier mit Darlegung derjenigen Mittel, durch die der Erzähler die dem Drama verwandten Wirkungen zu erzielen sucht.

Heinz Tovote schildert in seiner Novelle „Abschied" (S. 10) das Äußere eines Mannes folgendermaßen: „Er ... griff nur rasch mit der Hand an den Hals, um den Rock hoch zu klappen, damit man nicht sah, daß er ohne Kragen war ... Mit einem hastigen ‚Entschuldigen Sie bitte', drückte er sich rasch, die Hand immer am Halse und mit der anderen die mit Ton und Gips beschmutzte alte Joppe zuhaltend, um die Büsten herum ...." — In Ricarda Huchs „Vita somnium breve" bildet sich die Gestalt Verenas langsam vor unseren Augen, indem an verschiedenen Stellen je ein Teil ihrer Erscheinung in die Handlung verflochten wird. „Seine Frau ... rührte mit ihrer langen schmalen Hand seine

[1] Ein Kampf ums Recht, Breslau u. Leipzig 1882, S. 1.

[2] Rosegger, Der Gottsucher, S. 5. — Stifter, Das Heidedorf, Studien, Bd. 1, S. 125. — Der Hochwald, S. 153.

Digitized by Google

ausgestreckte nur scheinbar." (S. 5.) — „Sie sah ihn mit ihren schönen, dunklen Augen traurig an." (S. 8.) — „Er streichelte . . . ihre schweren, blonden Haare." (S. 9.) — „Liebe Verena, sagte Michael, indem er sie auf die braunen Augen küßte." (S. 10.)

Man sieht, das, worauf es hier ankommt, ist das Hineinziehen der körperlichen Erscheinung in den Lauf der Handlung. Bei jeder der erwähnten Situationen kommt nur ein einzelner Zug der Erscheinung zur Geltung, der Zug, der sich ungezwungen mit der momentanen Handlung vereinigen läßt, und den wir auch im Leben allein bemerken, sobald wir unsere Augen auf diese einstellen. Es handelt sich also um szenische Darstellung, die unter den Händen eines echten Künstlers immer das psychologische Bild einer auf der Bühne in Aktion befindlichen Gestalt erwecken wird.

Aber auch hier ist es, genau wie bei der Schilderung des Raumes, möglich, die Handlung zu Nebenzwecken zu mißbrauchen und die Gestalten, bloß um ihr Äußeres zu präsentieren, allerhand unwichtige Bewegungen mit ihren Gliedmaßen vornehmen zu lassen.

Wenn Dilthey betont[1], daß für Goethe und Schiller die von Lessing aufgestellten Gesetze geradezu leitend waren, indem sie „alle ruhende Erscheinung in den Zug der Bewegung und Handlung auflösen", so ist dabei aber für die Schilderungskunst Goethes eins bemerkbar, nämlich daß er vorwiegend, fast durchweg z. B. in den „Wahlverwandtschaften", überhaupt nur die Bewegung gibt, ohne daß wir durch sie mit den individuellen Einzelheiten des Äußeren seiner Gestalten bekannt würden. Wer hätte nicht einen ganz bestimmten Eindruck von der Erscheinung Ottiliens! Und doch

[1] D. Erlebnis u. d. Dichtung, Leipzig 1906, S. 34.

Digitized by Google

erfahren wir von ihr an keiner Stelle, ob sie blond oder brünett, blau- oder schwarzäugig, groß oder klein ist. Wir sehen nur eine junge weibliche, zuweilen als „lieb" oder „schön" bezeichnete Gestalt sich bewegen. „Sie drückt die flachen Hände," heißt es, „die sie in die Höhe hebt, zusammen und führt sie gegen die Brust, indem sie sich nur wenig vorwärts neigt und den dringend Fordernden mit einem solchen Blick ansieht, daß er gern von allem absteht, was er verlangen oder wünschen möchte." (Teil I, Kap. V.) — „Charlotte ging ihr entgegen; das liebe Kind eilte, sich ihr zu nähern, warf sich ihr zu Füßen und umfaßte ihre Knie." (Teil I, Kap. VI.) — „Und so war ihr Sitzen, Aufstehen, Gehen, Kommen, Holen, Bringen, wieder Niedersitzen, ohne einen Schein von Unruhe, ein ewiger Wechsel, eine ewige, angenehme Bewegung. Dazu kam, daß man sie nicht gehen hörte, so leise trat sie auf." (Teil I, Kap. VI.) — „Und wenn er nun in die Höhe sah und Ottilien, leicht schreitend, ohne Furcht und Ängstlichkeit, im schönsten Gleichgewicht von Stein zu Stein ihm folgte, glaubte er ein himmlisches Wesen zu sehen, das über ihm schwebte." (Teil I, Kap. VII.) — „Ottilie schwieg und hatte, während er sprach, vor sich hingesehen; dann ohne Übereilung und ohne Zaudern, mit einem Blick, mehr gen Himmel als auf Eduard gewendet, löste sie die Kette, zog das Bild hervor, drückte es gegen ihre Stirn und reichte es dem Freunde hin." (Teil I, Kap. VII.)

Das Problem der Gleichzeitigkeit des Erfassens von Handlung und Erscheinung löst also Goethe dadurch, daß er nur die Handlung gibt, so aber, daß sich dem Leser mit Notwendigkeit eine bestimmte Gestalt dabei aufdrängt. Ob die Vorstellungen, die Ottilie in verschiedenen Lesern hervorruft, bis in alle Einzelheiten

Digitized by Google

übereinstimmen, darauf kommt im Grunde wenig an, wenn die Vorstellung nur eine dem Wesen Ottiliens entsprechende ist.

Da, wo nun Goethe nicht allein durch Handlung schildert, tut er es außerdem noch dadurch, daß er einen im Moment stark zur Geltung kommenden Zug der äußeren Erscheinung vereinzelt und gelegentlich hervorhebt und damit den Eindruck wiedergibt, den tatsächlich eine flüchtige Erscheinung im Augenblicke macht. So hören wir z. B. von Philine, außer daß sie die Haare unsers Freundes mit großer Leichtigkeit und Zierlichkeit kräuselt (Lehrjahre, Buch II, Kap. IV) und außer daß sie singend die Treppe hinunterklapperte (ebenda), noch gelegentlich, daß ihre blonden Haare nachlässig aufgelöst um ihren Nacken fielen (ebenda), daß sie mit einem vollen Blumenkranz im Haar unglaublich reizend aussah (ebenda), und daß sie heute ihren schönen, sehr schönen Tag hatte. (Buch II, Kap. X.)

Ein weiteres Mittel zur Erzeugung der gleichzeitigen Vorstellung von Handlung und Erscheinung ist das, die Erscheinung durch die Gestalten selbst erblicken zu lassen. Diese Technik ergibt sich von selbst dort, wo der Blickpunkt eine Person der Dichtung ist. Sollen wir diese Gestalt, die alles sieht, nun gleichfalls als Objekt vor uns sehen, so muß der Dichter eine Gelegenheit schaffen, bei der der Held sich selbst betrachtet. So läßt ihn z. B. Spielhagen in den Spiegel sehen. (Platt Land, S. 11.) Oder Schlaf gibt eine lange Schilderung seines Helden und fügt dann hinzu: „Auf all das achtete er wunderlicherweise in diesem Augenblicke." (D. Suchenden, S. 13.) Oder er läßt ihn fühlen, daß er sehr bleich war. (S. 49.) Werden dritte Personen geschildert, so müssen sie in diesem Falle natürlich auch mit den Augen des Helden gesehen werden.

Digitized by Google

Z. B.: „Er betrachtete Greta, ohne das Gesicht ihr direkt zuzuwenden, unter halbgeschlossenen Lidern hervor. Sein Blick haftete auf ihrer reinen, bleichen Stirn, auf ihrem aschblonden Haar mit den freundlichen, guten Augen darunter ...“ (D. Suchenden, S. 24.)

Häufig wird der Dichter bei dieser Technik dazu verführt, die Gestalten mehr sehen zu lassen, als sie in einem bestimmten Augenblick tatsächlich sehen würden. So erscheint mir z. B. obige Schilderung viel zu eingehend dafür, daß Dr. Erhard Falke seine Frau durch halbgeschlossene Lider und ohne ihr das Gesicht direkt zuzuwenden, betrachtet. Konsequent verfährt der Dichter nur da, wo er, falls sein Held nicht gerade wirklich zum Beobachten neigt, diesen nur das bemerken läßt, was im Moment von Interesse für ihn ist. So wenn Schnitzlers „Leutenant Gustl“ (S. 21) den Bäckermeister mit der Bemerkung apperzipiert: „Der Dicke da verstellt einem schier die ganze Garderobe.“

Auch wo kein einheitlicher Blickpunkt gewahrt ist, wird diese Technik, das Äußere durch die Gestalten selbst erfassen zu lassen, häufig angewendet. Ganz auffallend ist es in Zolas „L'Oeuvre“, daß Claude und Christine einander immer abwechselnd wahrnehmen: „Puis, à la brusque lueur d'un second eclair, il aperçut une grande jeune fille, vêtue de noir, et déjà trempée, qui grelottait de peur[1].“ — „Lui, qu'une gêne gagnait à présent, l'avait examinée d'un regard oblique. Elle ne devait pas être trop mal, et jeune à coup sûr, vingt ans au plus.“ (S. 7.) — „Elle aussi l'examinait, sans le regarder en face, et ce garçon maigre, aux articulations noueuses à la forte tête barbue, redoublait sa peur.“ (S. 7.) — „Il n'était pas laid partout, elle découvrait

[1] L'Oeuvre, Paris 1895, S. 2.

Digitized by Google

au fond de ses yeux bruns une grande tendresse, tandis que son nez la surprenait." (S. 16.)

Es bleibt noch ein Mittel, um die Wirkung der Gleichzeitigkeit von Handlung und Erscheinung hervorzurufen, — es ist das, die Gestalten im Gespräch des Äußeren der anderen Erwähnung tun zu lassen. Man beachte, wie Hermann den Freunden das Äußere Dorotheas beschreibt (Ges. V, Vers 166ff.), oder wie sich Effi Briest und ihre Dienerin über ihrer beider Haare unterhalten. (S. 120.)

Was durch all diese Mittel erzielt wird, ist, um es noch einmal kurz zusammenzufassen, daß Äußeres der Gestalten und Handlung vom Leser gleichzeitig erfaßt werden und so dasselbe Bild entsteht, das die Bühne bietet.

Wo also die beabsichtigte Wirkung eines im Augenblick, also bühnenmäßig verlaufenden Vorganges erzeugt werden soll, zerstört jede Einmischung des Erzählers, in diesem Falle also durch Schilderung, die Illusion des hintereinander verlaufenden Vorganges und hindert uns gleichzeitig daran, ein anschauliches Bild zu empfangen, weil wir, auf die weitergehende Handlung begierig, nicht die Geduld haben, uns die einzelnen Teile einer Erscheinung langsam einzuprägen.

Aber schon dort, wo die Situation nicht rasch hintereinander verläuft, wo wir uns also einer ruhigen Betrachtung hingeben können, wäre eine ausführliche Schilderung des Äußeren der Gestalten nicht zu verwerfen, da, wie bereits bemerkt wurde, der sukzessive Charakter der Vorstellung durch die Art unseres Sehens gewahrt ist. Dies wäre einmal der Fall vor dem Einsetzen einer Situation, also wenn eine Person auftritt, aber noch nicht begonnen hat, ihre Rolle zu spielen. So erzählt z. B. Scott im „Ivanhoe" (S. 4), nachdem

Digitized by Google

er zuvor die Landschaft geschildert: „The human figures which completed this landscape, were in number two, partaking in their dress and appearance of that wild and rustic charakter which belonged to the woodlands of the West-Riding of Yorkshire of that early period. The eldest of the men had a stern, savage, and wild aspect. His garment was of the simplest form imaginable . . ."[1].

Dies lange Verweilen auf der äußeren Erscheinung eines Menschen wäre unmöglich bei dem rasch vorwärtseilenden Geschehen auf der Bühne, ist aber in einer Erzählung sehr wohl deshalb möglich, weil der Erzähler eben von einem vergangenen Geschehen berichtet, und weil es daher in seiner Macht liegt, die Gestalten zuerst durch ihr ruhiges Dasein wirken zu lassen, ehe er von ihren Handlungen erzählt.

Der zweite Fall, in dem eine Einmischung des Erzählers in die Situation durch Schilderung nicht störend wirkt, ist der, wo eine Ruhepause in dem Geschehen eingetreten ist, sei es entweder eine wirkliche Ruhepause, so etwa, wenn Jacobsen Marie Grubbe in ihrem Laufe still stehen läßt und diese Zeit benutzt, um ihr Äußeres zu schildern (S. 6), oder wenn die Handlung durch ihren stetig und einheitlich fortlaufenden Charakter als ruhender Zustand wirkt, wie etwa bei Heyse, der das Äußere eines Malers schildert, während dieser malt (Im Paradiese, S. 5), oder die Gestalt einer schönen Frau, während sie gemalt wird. (Ebenda, S. 84.)

Der für das Verweilen auf der Erscheinung eines Menschen notwendige Eindruck der Ruhe wird überall da hervorgerufen, wo der Erzähler eine Situation als

[1] Vgl. eine ganz ähnliche Art der Schilderung, wenn auch nicht in der gleichen Ausführlichkeit, bei C. F. Meyer, Jürg Jenatsch, S. 4; Der Heilige, S. 1.

Digitized by Google

ganze überblickt, uns also nicht zwingt, Schritt für Schritt mit ihm weiterzugehen. So erzählt Thomas Mann im „Tristan" von einer Unterhaltung, ohne daß wir einzelne Worte vernehmen. Er sagt nur, daß Gabriele dem Gespräche folgte, und daß sie sich zuweilen daran beteiligte. Und während er die ganze Unterhaltung als einheitliche Tatsache, deren Einzelheiten uns nicht weiter interessieren, erfaßt, lenkt er unsere Aufmerksamkeit auf die rührende Gestalt der jungen Frau, mit ihren in den Schoßfalten eines schweren und dunklen Tuchrockes ruhenden schönen, blassen Händen, an denen kein Schmuck glänzte, als der schlichte Ehering, auf die Zartheit, Süßigkeit und Mattigkeit ihres Köpfchens, die durch den Kontrast der gewichtigen und warmen Stoffe, in die sie gehüllt war, um so rührender wirkten, — ja auf das blaue Äderchen über dem Auge, das sichtbar hervortrat, sobald die Frau zu sprechen begann, ja sobald sie auch nur lächelte, und das alsdann dem Gesichtsausdruck etwas Angestrengtes, ja selbst Bedrängtes gab. (S. 25f.)

Nun können aber dem Erzähler, so gut wie er die einzelnen Momente einer Situation zur Einheit zusammenfaßt und uns den Totaleindruck einer menschlichen Gestalt in einem relativ ausgedehnten Zeitabschnitt vermittelt, auch einzelne Situationen in der Erinnerung nur als Momente erscheinen, die erst vereint ein Ganzes bilden. Diese einzelnen Momente, die in Wirklichkeit auseinanderliegen, rücken dem in die Ferne gerichteten Auge dicht zusammen und ergeben für uns, die wir die Dinge durch das Medium des Erzählers erblicken, ebenfalls ein einheitliches Bild.

Auf diese Weise versucht „die letzte Reckenburgerin" ihren Zuhörern eine Vorstellung von der

Digitized by Google

reizenden kleinen Dorothee zu entwerfen. Nachdem sie sich zuerst unfähig erklärt hat, durch rein malerische Beschreibung den Reiz der Erscheinung wiederzugeben, fährt sie fort, lauter einzelne Momente der bewegten Gestalt aneinanderzureihen, die in ihrer schnellen Aufeinanderfolge ein bewegtes Gesamtbild ergeben. Denn, sagt sie: „Und wenn ich den Pinsel statt der Feder zu führen verstünde . . . sähet . . . ihr auch . . . das schillernde Farbenspiel des Auges, wenn es, ein durchsichtiger Kristall, in dieser Sekunde sich lachend oder forschend in die Höhe schlug und in der nächsten, dunkel beschattet, sich demütig zu Boden senkte? Sähet ihr das liebliche Neigen und Biegen, den raschen Übergang von flüchtiger Weisheit zu Scherz und Tändelei? Hörtet ihr das silberhelle Stimmchen die Tonleiter auf und nieder hüpfen, das herzige Gelächter gleich dem Locken des Pirols am sonnigen Maientag?“ (S. 72f.)

In ganz ähnlicher Weise schildert Jacobsen die Schönheit Marie Grubbes in einer ganzen Epoche ihres Lebens: „Sie [die Augen] konnten sich senken, so scheu wie ein süßer Ton, der stirbt, und sich heben, so keck wie eine Fanfare. Wehmütig — ja wenn der Tag kommt, so rosten die Sterne mit einem verschleiert bebenden Schein, so war ihr Blick, wenn er wehmütig war. Er konnte so lächelnd vertraulich weilen, und da wurde es manch einem, wie wenn es im Traum fern, doch eindringlich, einen beim Namen ruft; doch verdunkelte er sich in Schmerz, hoffnungslos und jammervoll, so war es, als hörte man Blutstropfen fallen.“ (S. 121.)

Der Erzähler löst hier je einen einzelnen Moment der menschlichen Erscheinung, der in Wirklichkeit an eine bestimmte Situation geknüpft und mit dieser zusammen eine Einheit bildet, aus seinem realen Zusammenhang los, und indem er die einzelnen los-

Digitized by Google

gelösten Elemente miteinander verbindet, erzeugt er ein neues Gebilde, das, zwar aus den Elementen der Wirklichkeit zusammengesetzt, doch ein über der Wirklichkeit schwebendes, im Geiste des Erzählers lebendes Dasein führt.

Daneben aber verwendet Jacobsen in dem zitierten Beispiel noch ein anderes Mittel, — das, die Schönheit Marie Grubbes auf andere wirken zu lassen. Bekanntlich hat Lessing im „Laokoon" (Abschn. XXI) diese Schilderung der Schönheit durch die Schilderung der Wirkung, die sie ausübt, als die allein berechtigte gepriesen. Theodor Meyer tadelt (D. Stilges. der Poesie, S. 170) an der von Lessing zitierten Stelle aus der Ilias, in der wir die Wirkung Helenas auf die Greise wahrnehmen, daß es mit der Wirkung allein zu keinem Bilde individueller Schönheit komme. Aber sollte die Tatsache, daß diese Wirkung keine individuelle ist, nicht vielmehr darin zu suchen sein, daß das Schönheitsideal der Griechen ein typisches war? Wer die Wirkung einer Schönheit auf Menschen von differenziertem Geschmack schildert, hat durchaus die Möglichkeit, einen individuellen Eindruck zu erzielen.

Wenn Jacobsen dies in hohem Maße tut, so liegt es aber auch gleichzeitig daran, daß er die Wirkung zeigt, die Marie Grubbe auf verschiedene Menschen und zu verschiedenen Zeiten ausübt. Dem einen ist bei ihrem Anblick, als höre er im Traum seinen Namen rufen, einem anderen, als höre er Blutstropfen fallen. Und der Dichter fügt überschauend hinzu (S. 121): „Dies war der Eindruck, den sie machte." — Der einzelne Mensch kann in einer bestimmten Situation gleichzeitig nur einen Eindruck empfangen, der das Wesen einer Erscheinung in keiner Weise zu erschöpfen braucht. Hier aber erzielt der Dichter durch die Her-

Digitized by Google

vorhebung der verschiedenartigen Wirkungen, die Marie Grubbe auszuüben imstande ist, und die gleichwohl alle in ihm, dem Dichter, ihren Brennpunkt finden, die für jede ästhetische Wirkung maßgebende Vorstellung der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Gleichzeitig aber wird das so von verschiedenen Seiten beleuchtete Bild zu einem eminent plastischen. — Einen formal ganz ähnlichen Eindruck erweckt Maupassant, wenn er von einer seiner Gestalten sagt: „Il possedait une de ces figures heureuses, dont rêvent les femmes, et qui sont désagréables à tous les hommes." (Une vie, S. 31.)

Dies Beispiel zeigt aber neben der Angabe der verschiedenartigen Wirkung, die eine Gestalt auszuüben imstande ist, noch eine bei den Franzosen sehr beliebte Form, die durch das „Une de ces figures" repräsentiert wird. Es ist besonders Balzac, der ähnliche Wendungen liebt: „Sa figure, une de celles, que la bravoure a marquées de son cachet". — „Le jeune homme avait une de ces figures britanniques, dont le teint est si fin." — „Le visage glacé de madame d'Aiglemont était ... une de ces faces répandues par milliers dans la divine comédie de Dante Alighieri."[1] — Der Erzähler setzt hier eine Gestalt gleichsam als Spezialfall in Beziehung zu ihrem ganzen Typus und erweckt dadurch in uns das Gefühl einer unerbittlichen Notwendigkeit bei ihrem Anblick. Er kann nun aber auch einen Zug dieser Gestalt, etwa eine Bewegung, dadurch typisieren, daß er in ihr einen durch ihre häufige Wiederholung für die Erscheinung charakteristische erblickt, und dies durch eine Wendung zu veranschaulichen sucht, wie etwa: „Avec son haussement d'épaules habituel[2]."

[1] La femme de trente ans, Paris 1842, S. 2, 17, 157.
[2] Zola, L'Oeuvre, S. 12.

Digitized by Google

All diese Formen verraten entweder ein völliges Losgelöstsein der Gestalten von der einzelnen Situation, oder doch wenigstens eine Unabhängigkeit in dem Sinne, daß ein momentanes Loslösen aus dem Zusammenhang der fortschreitenden Handlung sehr wohl möglich ist, und wir sie als Erinnerungsbilder des Dichters aufzufassen berechtigt sind.

Hierher gehören noch einige mit dem Vergleich verwandte Formen, wie z. B. die bewußte Zusammenstellung kontrastlich wirkender Gestalten: „Er: groß, rot, robust; wie er sich selber nannte: ein Ursachse, den ein neckischer Kobold unter die leichte Reiterei gewürfelt hatte. Sie: klein, fein, blaß und behende[1]." Oder man setzt zwei Gestalten in Aktion, und zwar in der Weise, daß die negativen Aussagen, über die eine sie selbst und zugleich die Erscheinung des anderen beleuchten. Z. B.: „Fritz Nettenmaier tanzte jovial und wie einer, der die Welt kennt und mit der Art umzugehen weiß, die lange Haare hat und Schürzen trägt; der Bruder war ein steifes Bild dagegen. Der nickte den Takt nicht mit dem Kopfe, der warf nicht, trat der linke Fuß im Niedertakte auf, den Oberleib auf die rechte Seite und umgekehrt; der fuhr nicht mit kühner Genialität hin und wieder quer über den Tanzsaal und stach andere Paare aus; der tanzte durchaus weder jovial, noch wie einer, der die Welt kennt, und mit der Art umzugehen weiß, die lange Haare und Schürzen trägt; und dennoch blieben alle Blicke auf ihm haften; und Fritz Nettenmair übertraf vergeblich sich selbst[2]."

Es bleibt mir noch der Hinweis auf ein häufig angewandtes Mittel der Schilderung von Gestalten, — ich meine das oft wiederholte gleiche Epitheton ornans.

[1] L. v. François, D. letzte Reckenburgerin, S. 63.
[2] O. Ludwig, Zw. Himmel u. Erde, a. a. O., S. 34.

Digitized by Google

Im Gebrauch dieser Technik kann sich der Standpunkt des naiven Erzählers verraten, der überhaupt nur das eine Merkmal an einer Gestalt erblickt, und der für das Individuelle am Menschen noch kein Organ besitzt. Es ist dies der Eindruck, den wir etwa bei den Epitheta Homers gewinnen. Die häufige Anwendung des gleichen Merkmals an der Erscheinung kann aber auch aus der bewußten Hervorhebung eines besonders charakteristischen Merkmals stammen, das der Erzähler deshalb oft neben anderen Merkmalen ständig wiederholt, damit es sich dem Leser als etwas von dem Eindruck der betreffenden Erscheinung nicht zu Trennendes aufdrängt. So spricht Otto Ludwig wiederholt von dem alten Herren im blauen Rock[1], oder dem „blauen Rock", dem „Alten im blauen Rock", Freytag von dem Herrn im „grünen Rock"[2] oder dem „grünen Herren". Für Thomas Mann ist der Vater Tonio Krögers (mit ganz kleinen Variationen) immer wieder „der lange sinnende, sorgfältig gekleidete Herr mit der Feldblume im Knopfloch"[3]. Und wo er auf direkte Beiworte verzichtet, da erwähnt er doch wiederholt den gleichen Zug an einer Erscheinung, so wenn er z. B. an Gabriele mehrmals das kleine blaue Äderchen hervortreten läßt[4].

Es sei noch eine Form der Darstellung erwähnt, die sich uns auch zunächst beim naiven Erzähler aufdrängt, und die darin besteht, daß der Erzähler gleich bei Erwähnung einer Persönlichkeit, noch ehe diese selbst auftritt, ihr Äußeres, meist in Verbindung mit anderen Angaben, schildert. So heißt es von Don Quixote (Bd. 1, Kap. I): „Er hatte eine gute Natur,

[1] Zw. Himmel u. Erde, a. a. O., S. 4, 14, 17, 19.

[2] Soll u. Haben, Bd. 1, S. 39. Die Bezeichnung findet sich auf dieser Seite dreimal.

[3] Tristan (Tonio Kröger), a. a. O., S. 193, 195.

[4] Tristan, S. 26, 65.

Digitized by Google

einen hagern Leib, ein ausgemergeltes Gesicht, war ein großer Frühaufsteher . . ."

Aber auch hier berührt sich der naive Erzähler mit seinem äußersten Extrem, mit dem Dichter, dessen ganzer Organismus zartfühliger, und dessen Sinne geschärfter scheinen als die irgendeines anderen[1], mit Jens Peter Jacobsen. Auch Jacobsen beginnt sein Buch: „Sie hatte die schwarzen, strahlenden Augen der Bliders mit den feinen, schnurgraden Brauen, sie hatte deren stark ausgebildete Nase, das kräftige Kinn und die schwellenden Lippen. Auch den eigentümlichen, schmerzlich-sinnlichen Zug um die Mundwinkel und die unruhigen Kopfbewegungen hatte sie geerbt, aber ihre Wange war bleich, ihr Haar war weich wie Seide und schloß sich glatt und lind an die Form des Kopfes. . . . Ich erzähle von ihr, wie sie im Alter von siebzehn Jahren war[2]".

Wenn es wahr ist, daß jede Entwicklung in der Form der Spirale verläuft, so daß ihr Endpunkt an derselben Stelle steht, wie der Anfangspunkt, nur unendlich viel höher[3], dann hilft der bisherige Entwicklungsgang der Erzählungstechnik sicherlich diese These stützen. Für den naiven Menschen gehören alle Merkmale einer Erscheinung ganz selbstverständlich zu dessen Gesamtbild. Und dies Gesamtbild existiert für ihn wirklich noch außerhalb der einzelnen Momente,

[1] Vgl. Theodor Wolff, Einleitung zu Jacobsens Niels Lyhne, Reclam, S. 3.

[2] Niels Lyhne, S. 29. — Ähnliches S. 45, 50. An einer anderen Stelle (ebenda S. 50) gibt Jacobsen die Schilderung der Gestalt eines Mädchens in der gleichen Weise, während er einige Seiten weiter (S. 54) ihr Kostüm in einer bestimmten Situation schildert. Er macht also die Trennung zwischen bleibender und vorübergehender Erscheinung.

[3] Vgl. Bebel, D. Frau u. der Sozialismus, Stuttgart 1891, S. 342.

Digitized by Google

in denen es erscheint. Dann löst der Impressionismus die Gesamterscheinung in ihre einzelnen Bestandteile auf — wirklich ist für ihn nur jeder der einzelnen, wechselnden Eindrücke. — Jetzt aber faßt der überschauende Betrachter all diese einzelnen Eindrücke wiederum bewußt zusammen und schickt als Erzähler das so gewonnene Gesamtbild einer Erscheinung ihren einzelnen Äußerungen voraus. Und wir wissen nun, daß die wechselnde Erscheinung im Geiste des Dichters ein einheitliches Bild hinterlassen hat, und was wir an diesem Bilde genießen, ist eben der Reflex aus der Seele des Dichters.

Digitized by Google

VII. Die Zwischenrede des Erzählers.

In Hebbels Tagebüchern findet sich anläßlich einer Aufzeichnung über Sophokles' „Antigone" die Bemerkung, das Drama habe am Chor ein wesentliches Element verloren; denn, sagt er: „Wie kahl ist der Schluß unserer Stücke, wenn die Helden weggemäht und höchstens die Leichenbestatter und die Klageweiber übrig geblieben sind, und welch eine schwere Arbeit wird dem Geist, der endlich ausruhen möchte, noch ganz zuletzt in dem Reproduzieren der nicht plastisch hervortretenden Idee zugemutet, während bei den Alten der Chor, als der breite Stamm des Geschlechts, an dem das Schicksal einzelne zu geile Auswüchse abschnitt, unmittelbar alles das vergegenwärtigt und versinnlicht, was wir erst auf dem Wege der Reflexion gewinnen können[1]."

Hebbel, der geborene Dramatiker, der wiederholt das Drama als die höchste Kunstform preist[2], empfindet es also doch als einen Mangel dieser Form in ihrer modernen Ausgestaltung, daß in ihr der Dichter nicht selbst zu Worte komme, sondern sich nur durch seine Gestalten ausdrücken könne.

Genau dasselbe Problem berührt Otto Neurath, wenn er über den „unpersönlichen Monolog" spricht, der

[1] Friedr. Hebbels Tagebücher, hrsg. von Herm. Krumm, Bd. 3, S. 45.

[2] Über den Stil des Dramas, Werke, a. a. O., Bd. 10, S. 70. Mein Wort über das Drama, ebenda S. 13.

Digitized by Google

nicht aus der Situation des Helden heraus zu verstehen und folglich nicht belauschbar sei, sondern der sich als eine Mitteilung des Schauspielers an den Zuschauer gäbe[1]. Und er fügt die Anmerkung hinzu: „‚Realistische' Stücke suchen den unpersönlichen Monolog zu vermeiden. Kommen nun komplizierte Gedankengänge vor, so hilft sich der Dichter mit Scheindialogen, anvertrauten Geheimnissen usw. und — übertriebener Mimik; gerade durch das Streben nach Realismus wird er so unrealistisch!! Während der unpersönliche Monolog nur etwas Abstraktionsvermögen verlangt[2]." In einer weiteren Anmerkung sagt der gleiche Verfasser: „Der Roman, der durchweg Mitteilung, nicht Darstellung ist, hat es nicht nötig, Monologe zu geben[3] ..."

Es wird also auch hier darauf hingewiesen, daß die Form des „realistischen Dramas" nicht ausreiche, um alles zum Ausdruck zu bringen, was der Dichter zu sagen hat, und daß der Dramatiker, will er nicht zu inneren Unwahrscheinlichkeiten kommen, oft Mittel anwenden muß, die eigentlich außerhalb seines Bereiches liegen, die aber für den Erzähler die seiner Kunst eigentümlichen Mittel sind. Was das Drama durch den Chor und den unpersönlichen Monolog erreichen will, das steht dem Erzähler viel unmittelbarer in der Form der Zwischenrede zu Gebote, die eine der nachdrücklichsten Formen ist, durch die der Erzähler sich selbst zur Geltung bringt.

Ihr gilt denn auch Spielhagens besondere Feindschaft, wenn er sagt: „Entweder ist die dargestellte

[1] Faust, Ein dramat. Gedicht in drei Abschnitten von F. Marlow (Ludwig Hermann Wolfram), Leipzig 1839. — Neu herausgegeben u. mit einer biograph. Einleitung versehen von Otto Neurath, Berlin, Ernst Frendsdorff, Einleit. S. 289.

[2] Ebenda, S. 289, Anm. 2.

[3] Ebenda, Anm. 3.

Digitized by Google

Handlung der Art, daß für den denkenden Leser (und andere kennt der Ästhet nicht) die Reflexion von selbst daraus hervorgeht, wie der Duft aus einer Blume, und dann ist sie überflüssig; oder die Reflexion muß wirklich die dargestellte Handlung, den vorgeführten Charakter erst erklären, und dann ist die Darstellung unvollständig und nicht objektiv." (Verm. Schriften, Bd. 1, S. 192.)

Es fragt sich nun erstens, ob sich ein Charakter immer nur durch sich selbst erklärt, ob nicht auch andere Tatsachen, die die Gestalten häufig von ihrem Standpunkt aus nicht übersehen können, durch den überlegenen Erzähler zu ihrer Beleuchtung herbeigezogen werden können, — zweitens, ob die Zwischenrede tatsächlich nur den Zweck hat, Charaktere und Handlungen zu erklären.

Um zu erkennen, welche Stelle die Zwischenrede im Verlauf einer Erzählung einnimmt, streiche man sie in Gedanken einmal aus. Ist das, was übrig bleibt, genau dasselbe wie vorher, so ist sie wirklich nur ein überflüssiger Schnörkel, den der Verfasser bei einer mehr oder weniger passenden Gelegenheit seiner Dichtung anhängt. Diese Rolle spielt sie noch durchaus bei Wieland. In seinem „Agathon" wird der Lauf der Erzählung von langen theoretischen Auseinandersetzungen unterbrochen, z. B. über die Liebe (Bd. 1, S. 321f.), über den Unterschied von philosophischer Theorie und Praxis (Bd. 2, S. 328f.), oder über den Wechsel des Tragischen und Komischen bei Shakespeare, der genau dem wirklichen Leben abgelauscht sei. (Bd. 3, S. 58ff.) — Die gleiche Form der Zwischenrede findet sich in Arnims „Gräfin Dolores"[1]. Der Erzähler läßt für einige

[1] A. v. Arnim, Gräfin Dolores, Werke hrsg. v. W. Grimm, Bd. 7 u. 8, Berlin 1840, Bd. 1, S. 96, 106.

Digitized by Google

Zeit den Faden der Begebenheiten fallen, weil er es nicht unterdrücken kann, seine Ansichten über gewisse Materien mitzuteilen. Häufig werden hierzu auch ganze Kapitel oder Abschnitte direkt eingeschoben, eine besonders bei Jean Paul beliebte Art. Sie mögen wohl zu den sogenannten „schönen Stellen" gehören, denen seine Werke einen großen Teil ihrer Beliebtheit verdanken[1].

Nicht selten geschieht es auch, daß sich der Erzähler direkt an den Leser wendet und ihm Ratschläge für sein Verhalten erteilt. Im „Agathon" heißt es (Bd. 1, S. 287): „O du, für den wir aus großmütiger Freundschaft uns die Mühe gegeben haben, dieses dir allein gewidmete Kapitel zu schreiben, halte hier ein und frage dein Herz! Wenn du eine Danae gefunden hast — armer Jüngling! welche Molly Sägerin (Anm.: Erste Zuneigung des Tom Jones von Fielding) kann es nicht in deinen bezauberten Augen seyn! — und du verstehst den Schluß dieses Kapitels, so kommt unsere Warnung schon zu spät. Du bist verloren! Fliehe in diesem Augenblicke, fliehe und ersticke den Wunsch sie wiederzusehen! Wenn du dies nicht kannst; wenn du, nachdem du diese Warnung gelesen, nicht willst: so bist du kein Agathon mehr, so bist du, was wir andern alle sind; thue was du willst, es ist nichts mehr an dir zu verderben." — Wieland meint es durchweg mit seinen jungen Lesern sehr gut. An einer anderen Stelle leitet er seine moralischen Abhandlungen durch folgende Worte ein (Bd. 2, S. 232ff.): „Nur mög es uns erlaubt seyn, eh' wir unsere Erzählung fortsetzen, zum besten unserer jungen Leser einige Anmerkungen zu machen, für welche wir keinen schicklicheren Platz

[1] Vgl. Jean Paul, Quintus Fixlein, Hempel, S. 83. Die unsichtbare Loge, Hempel, S. 55f.

Digitized by Google

wissen, und welche diejenigen, die, wie Schach Baham, keine Liebhaber vom Moralisieren sind, füglich überschlagen, oder, sich indessen die Zeit vertreiben können — womit sie wollen." In der Gräfin Dolores heißt es ganz ähnlich (Bd. 1, S. 63): „Es sei uns hier vergönnt, die Jugend ernstlich gegen Menschen voll böser Erfahrung zu verwarnen." Ja, dem tugendhaften Arnim ist es so ernst mit der moralischen Besserung seiner Leser, daß er sogar bereit ist, seinen Dichterruhm dafür zum Opfer zu bringen. „Denn" — ermahnt er (Bd. 2, S. 96) — „greife jeder in seine Erinnerung hinein, wieviel Tage er auf gleiche Art versäumt habe, ob nicht das Lesen dieses Buches selbst, so gut es gemeint ist, für viele, welche ernste Tat ruft, ein müßiges, unvergnügliches Spiel sei; darum seid gewarnt, ihr Leser, die Tage vergehen schneller als die Nächte, endlich kommt eine Nacht, die keinen anderen Tag kennt, als die Erinnerungen, vergesset auch nicht über das abenteuerliche Spielzeug dieses Lebens das ernste Werk des Zukünftigen". — Fast scheint es, als wolle diese Art, dem Leser Verhaltungsmaßregeln zu geben, nicht aussterben. Es läßt sich hier ein Weg verfolgen, der über Gutzkow[1] und Freytag[2] bis zu dem ganz modern empfindenden Jacobsen führt, der den Leser ermahnt, von dem Gesunden in sich zu leben und sich nicht aus Originalitätssucht vor der Hingabe an größere Geister zu scheuen[3]. Der Inhalt dessen, was als Moral gepredigt wurde, hat sich im Laufe der Zeit geändert, — die Form ist geblieben.

Handelte es sich bisher immer darum, daß der Lauf der Erzählung einem bestimmten Gegenstande zu-

[1] Wally, die Zweiflerin, Mannheim 1835, S. 69f.
[2] Soll u. Haben, Bd. 1, S. 7.
[3] Niels Lyhne, S. 142.

Digitized by Google

liebe willkürlich unterbrochen wurde, so gibt es auch eine Art der Zwischenrede, die den Erzähler vom Hundertsten zum Tausendsten führt. Es ist dies eine besonders englische Eigentümlichkeit[1], findet sich aber auch bei deutschen Schriftstellern. So erzählt uns Raabe im „Abu Telfan" bei Gelegenheit einer Reise seines Helden, daß es in Riesa, einem zwischen Dresden und Leipzig gelegenen Orte, sehr gutes Eierbier gebe, und daß in der Nähe von Leipzig der Fürst Schwarzenberg den Kaiser Napoleon geschlagen haben soll[2]. Durch Heine, der sich sonst wenig mit Raabe berühren dürfte, ist ja diese Art des Plauderns genugsam bekannt, nur daß sie hier eigentlich nichts als eine Unterbrechung des Textes anzusehen ist und daher kaum den Namen der Zwischenrede verdient. Der Verfasser plaudert über alles Mögliche und erzählt nur gelegentlich etwas. Man beachte das z. B. im „Buch Le Grand". Es ist dies eine Kunstform, die sich bereits bei Sterne (Tristram Shandy) und Jean Paul (z. B. Schulmeisterlein Wuz) findet.

Gemeinsam ist allen diesen Formen, ob sie nun Lehrhaftes zum Inhalt haben oder nur unterhalten sollen, daß sie mit dem eigentlichen Text gar nicht oder doch nur sehr lose zusammenhängen.

Aber der Erzähler kann durch seine Zwischenbemerkungen auch verraten, daß er selbst das Geschehen mit seiner Teilnahme begleitet. So wenn Arnim, als seine geliebte Dolores von ihrer Höhe gesunken ist, ausruft (Bd. 2, S. 38, 39): „Ich möchte, statt zu erzählen, hier mit einem gewaltigen Trauermarsche die Unglückliche zu erwecken suchen: aber es ist doch zu spät. . . . O du angebetete Schönheit, wie bist du ge-

[1] Vgl. Thackeray, Vanity Fair, Tauchnitz, Bd. 1, S. 11.
[2] Abu Telfan, Stuttgart 1870, S. 4.

Digitized by Google

fallen von deiner Höhe, wie bist du gemein worden, und ich trage keine heilige Scheu mehr vor dir." Oder wenn Raabe im „Hungerpastor" ein wiederholtes „wehe ihm" über Moses Freudenstein ausruft[1].

Diese Teilnahme am Geschehen durch Anruf, sei es einer Person oder einer Sache, ist eine äußerst verbreitete Form. Wieland ruft im „Agathon" wiederholt seine Gestalten an[2]. Aber er zitiert auch Plato und wünscht ihn zum Zeugen herbei, um Agathons Apologie über ihn mit anzuhören (Bd. 2, S. 343), oder er preist das ganze, von einem Archytas regierte Volk glücklich. (Bd. 3, S. 232.) — Freytag schildert auf solche Weise den Cotillon: „O du längster und merkwürdigster aller Tänze, du halb Spiel und halb Tanz . . .[3] Dadurch wird es vermieden, daß später die individuellen Vorgänge durch Beschreibung des Allgemeinen unterbrochen werden.

Häufig bespricht sich auch der Erzähler mit dem Leser über seine Gestalten. Er übt an ihrer Handlungsweise Kritik oder entschuldigt sie, als wären es wirkliche Menschen, für die er gar nicht verantwortlich ist. Wie kann man z. B. an die Tugend einer Danae den üblichen Maßstab legen[4]! Oder die arme Becky Sharp! Soll man es ihr wirklich verübeln, daß sie selbst auf

---

[1] Der Hungerpastor, Berlin 1892, S. 91, 92, 99. Ähnliches bei S. Lagerlöf, Gösta Berling, Reclam S. 82.

[2] Bd. 2, S. 218; Bd. 3, S. 113f.

[3] Soll u. Haben, Bd. 1, S. 186f. Weitere Beispiele für die Form des Anrufens: Goethe, Wilh. Meisters Lehrjahre, Buch I, Kap. 15, Werke, a. a. O., Bd. 17, S. 61. — Jean Paul, Quintus Fixlein, Hempel, S. 67, 103, 132. — Ders., Siebenkäs, Deutsche Verlagsanstalt 1891, S. 5. — Stifter, Der Hochwald, S. 168. — Freytag, Soll u. Haben, Bd. 1, S. 458; Bd. 2, S. 271f., 313, 382f., 404f. — S. Lagerlöf, Gösta Berling, S. 70.

[4] Wieland, Agathon, Bd. 2, S. 219ff. Ähnliches S. 244; Bd. 3, S. 49ff., 289.

Digitized by Google

die Männerjagd geht, da sie doch keine Mama hat, die das Geschäft für sie besorgen könnte[1]?

Der Erzähler ist hier der Urteilende über die Handlungsweise seiner Gestalten. Oft erklärt er sie aber auch durch den Hinweis auf allgemeine Kulturzustände und gibt auf diese Weise dem Leser belehrende Erläuterungen. Dies geschieht besonders da, wo sich die Ereignisse auf einem bestimmten historischen Hintergrund erheben oder in einem besonderen Milieu spielen. So berichtet Wieland über die Liebe bei den Griechen[2] oder Heine im „Rabbi von Bacherach" über Stellung und Sitten der Juden[3].

Aber die Zwischenrede des Erzählers braucht sich nicht nur mit der Erklärung der Gestalten und ihres Tuns zu befassen, sie braucht nicht nur eine Erläuterung ihrer Sitten zu sein und kann dennoch ein organisches Glied des Ganzen bedeuten. Dies geschieht da, wo der durch die Fabel versinnbildlichte Gehalt der Dichtung noch einmal als Idee ausgesprochen wird. Diese Form der Zwischenrede dürfte sich wohl am meisten mit dem von Hebbel für das Drama geforderten Chor decken.

Häufig beginnt das Buch solcher Art mit einer Ankündigung des Themas: „Vom Hunger will ich in diesem schönen Buche handeln, von dem, was er bedeutet, was er will, und was er vermag[4]." — „Wir wollen in diesem Buche von Mühe und Arbeit reden[5]." — Dem entspricht andererseits eine Schlußbemerkung, die auf das Ganze zurückweist und gleichsam ein kurzes Resümee der Erzählung gibt. Raabes „Hungerpastor"

[1] Thackeray, Vanity Fair, Bd. 1, S. 26f., 37.

[2] Agathon, Bd. 2, S. 273ff.

[3] Der Rabbi von Bacherach, Werke, hrsg. von Elster, Bd. 4, S. 453f.

[4] W. Raabe, Der Hungerpastor, S. 1.

[5] Frenssen, Jörn Uhl, Berlin 1902, S. 1.

Digitized by Google

erhält auf diese Weise einen Rahmen. Deutete der Verfasser zu Beginn des Buches auf das Thema des Hungers hin, so heißt es am Schluß (S. 397): „Ein Geschlecht der Menschen vergeht nach dem anderen, ein Geschlecht gibt die Waffen des Lebens weiter an das andere; erst wenn der Ruf: ‚Kommet wieder Menschenkinder' zum letzten Male erklungen ist, wird mit ihm zum letzten Male der Hunger geboren werden, welcher die beiden Knaben aus der Kröppelstraße durch die Welt führt. Gib deine Waffen weiter, Hans Unwirsch."

Aber durch diesen Rahmen wird gleichzeitig das individuelle Schicksal unmittelbar an das große Weltgeschick angeknüpft. Man vergleiche dazu den Schluß von Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde"! „Von Glück und Unglück reden die Menschen, das der Himmel ihnen bringe. Was die Menschen Glück und Unglück nennen, ist nur der rohe Stoff dazu. Am Menschen liegt's, wozu er ihn formt[1]." Oder Wassermanns „Sara Malcolm": „Nicht im Wirklichen und Greifbaren spielt sich das entscheidende Leben der Menschen ab. Das Tiefste, woran der Sterbliche seine Seele bindet, ist Rauch, ist Traum. So werden Glück und Unglück zu bloßen Namen[2]."

Nicht immer ist es der Gehalt des ganzen Kunstwerks, der auf diese Weise noch einmal in gedrängter Form ausgesprochen wird; auch einzelne Abschnitte sind häufig von derartigen Reflexionen begleitet. Goethe z. B. liebt es, seine Kapitel mit einleitenden Bemerkungen zu beginnen[3]. Wo die Tendenz des Schriftstellers zur Lehrhaftigkeit neigt, wie bei Arnim

[1] Werke, a. a. O., Bd. 5, S. 182.

[2] Die Schwestern (Sara Malcolm), Berlin 1906, S. 97.

[3] Die Wahlverwandtschaften, Teil II, Kap. 1, 3, 15. Lehrjahre, Buch I, Kap. 3, 15.

Digitized by Google

und Jeremias Gotthelf, finden sich die persönlichen Bemerkungen mehr am Schluß der einzelnen Berichte und vertreten ein Urteil über das Geschehene[1].

Von großer Wichtigkeit für die Beurteilung dessen, was bei einzelnen Schriftstellern die Zwischenrede bedeutet, scheint mir auch auf diesem Gebiet die Frage nach dem Verhältnis des Allgemeinen zum Besonderen. Uralte erkenntnistheoretische Probleme kommen auch hier wieder zum Vorschein. Ob die „universalia" „in re", „post rem" oder „ante rem" sind, d. h. ob das Allgemeine restlos im Einzelnen aufgeht und durch dieses vertreten wird, ob es vor dem Einzelnen da ist und es zum Symbol macht, oder ob es nur als nachträgliche Abstraktion aus vielen Einzelheiten aufzufassen ist, — diese Frage taucht wieder empor, wenn wir untersuchen, welche Rolle allgemeine Betrachtungen in der Darstellung eines individuellen Geschehens spielen.

Natürlich ist damit nicht gemeint, daß dieser oder jener Gebrauch der Zwischenrede auf eine bestimmte metaphysische Überzeugung im einzelnen Dichter schließen ließe; das wäre ebenso paradox wie unbeweisbar. Die allermeisten mögen sich diese Frage überhaupt nie gestellt haben. Aber auf ihr subjektives Verhalten der Welt gegenüber ist, wie es mir scheint, dennoch ein Schluß zulässig. Wie stellt sich empirisch dem Einzelnen das Weltgeschehen dar? In welcher Weise drängt es sich dem schaffenden Künstler auf? Sieht er nur das Einzelne? Ist ihm der abstrakte Gedanke das Primäre, und sucht er ihn nachträglich durch Beispiele zu erläutern? Oder fesseln ihn zunächst die

[1] A. v. Arnim, Gräfin Dolores, Bd. 2, S. 17, 126, 137, 184, 219f., 449f. Jer. Gotthelf, Elsi, die seltsame Magd, Erzählungen, Berlin 1878, Bd. 1, S. 5, 6.

Digitized by Google

Einzelheiten, die ihm dann aber in das allgemeine, große Weltgeschehen hinüberwachsen?

Die Art des Dramatikers oder des dramatisch darstellenden Erzählers ist es, nur den einzelnen Fall zu geben. Will er allgemeine Ideen daraus abstrahieren, so kann er nicht anders, als sie den Gestalten selbst in den Mund legen. So läßt Hebbel seinen Kandaules am Schluß des Dramas, als man denken sollte, er sei ganz durch sein individuelles Geschick in Anspruch genommen, ausrufen:

— — — Man soll nicht immer fragen:
Was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?
Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt, wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf. Drum prüf' er sich vorher,
Ob er auch stark genug ist, sie zu binden,
Wenn sie, halb wachgerüttelt, um sich schlägt,
Und reich genug, ihr Höheres zu bieten,
Wenn sie den Tand unwillig fahren läßt[1].

Daß Hebbel selbst diese Art der Ideenaussprache im Drama als ein Kompromiß ansah, zeigt die oben (S. 204) angeführte Tagebuchnotiz. Es wirkt unrealistisch, Menschen im Augenblick des intensivsten Erlebens allgemeine Betrachtungen anstellen zu hören.

[1] Gyges u. sein Ring, Akt. V, Werke, a. a. O., Bd. 6, S. 165. Vgl. Walzels Besprechung der Hebbel-Ausgabe von R. M. Werner. Göttingische Gelehrte Anzeigen Nr. X, Oktober 1905, S. 176f. — Desgl. Walzel, Hebbelprobleme, Leipzig 1909, S. 72f.

Digitized by Google

Solche Betrachtungen sind Sache des Dichters, und — wie gesagt — ganz besonders des erzählenden Dichters.

Trotzdem findet es dieser zuweilen nötig, seine eigenen Reflexionen nachträglich auf seine Gestalten zu beziehen. So Goethe in den Wahlverwandtschaften: „Zu solchen Betrachtungen ward unser Gehilfe aufgefordert." (Teil II, Kap. VIII) „Diese und ähnliche Betrachtungen waren es, unter denen Charlotte zum neuen Gebäude auf der Höhe gelangte." (Teil II, Kap. X.) — Otto Ludwig schafft diese Beziehung auf den Helden indirekt, wenn er nach einer Betrachtung über die Heimat fortfährt: „Unserem jungen Wandrer drangen Tränen aus den ernsten und doch so freundlichen Augen." (Zw. Himmel und Erde, S. 8.) Wir sollen hier den Schluß ziehen, daß Apollonius selbst die Betrachtung angestellt hat.

Doch gehört diese nachträgliche Rücksichtnahme auf die Gestalten der Dichtung zu den Seltenheiten. Meist bekennt sich der Erzähler da, wo er überhaupt allgemeine Ideen ausspricht (d. h. sie nicht von vorneherein durch seine Gestalten aussprechen oder denken läßt), auch zu ihnen. Dabei ist nun, wie gesagt, zu beachten, ob er sie dem Einzelnen vorangehen oder ihm folgen läßt.

Da, wo die allgemeine Idee den einzelnen Begebenheiten vorangeschickt wird, ist anzunehmen, daß sie sich dem Künstler, wenigstens in diesem Augenblick (denn der Gebrauch der Zwischenrede ist bei den einzelnen Autoren wechselnd), als das Entscheidende aufdrängte. Entweder wird nun das Allgemeine und das Besondere unvermittelt nebeneinander gesetzt, so daß der Leser die Verbindungslinie selbst herstellen muß, z. B.: „Es ist unstreitig einer von den zuverlässigsten und seltensten Beweisen der Rechtschaffen-

Digitized by Google

heit eines Ministers, wenn er ärmer, oder doch wenigstens nicht reicher in seine Hütte zurückkehrt, als er gewesen war, da er auf den Schauplatz des öffentlichen Lebens versetzt wurde. Agathon hatte . . . vollkommen vergessen . . .[1]" Oder die Beziehung des Einzelnen auf das Allgemeine wird direkt ausgesprochen: „Wenn wir einen Brief, den wir unter gewissen Umständen geschrieben und gesiegelt haben, der aber den Freund, an den er gerichtet war, nicht antrifft, sondern wieder zu uns zurückgebracht wird, nach einiger Zeit eröffnen, überfällt uns eine sonderbare Empfindung, indem wir unser eigenes Siegel erbrechen und uns mit unserem veränderten Selbst wie mit einer dritten Person unterhalten. Ein ähnliches Gefühl ergriff mit Heftigkeit unsern Freund[2]." Oder: „Es gibt Menschen, die ihren Kummer auf sich nehmen und ihn tragen, starke Naturen, die gerade an der Schwere der Bürde ihre Stärke erproben, während die Schwächeren sich willenlos dem Schmerz hingeben, wie man sich einer Krankheit hingibt; und diese durchdringt der Kummer wie eine Krankheit, er saugt sich in ihr innerstes Wesen ein und wird eins mit ihnen, formt sich in langsamem Kampf in ihnen um, und verliert sich in ihnen in vollständiger Genesung. Aber es gibt auch Menschen, für die der Schmerz eine Gewalttat ist, die gegen sie verübt, eine Grausamkeit, die sie niemals als Prüfung oder Züchtigung und ebensowenig einfach wie ein Schicksal hinzunehmen lernen. Für sie ist er eine Tyrannei, etwas persönlich Gehässiges, und immer bleibt ein Stachel in ihrem Herzen zurück. Nicht oft trauern Kinder in dieser Weise, aber mit Niels Lyhne war es so." (Jacobsen, Niels Lyhne, S. 70.)

[1] Wieland, Agathon, Bd. 3, S. 212f.
[2] Goethe, Lehrjahre, Buch III, Kap. 2.

Digitized by Google

An diesem Beispiel ist das Ausgehen vom Allgemeinsten äußerst scharf erkennbar. Wir müssen drei Stufen überschreiten, ehe wir zum einzelnen Falle kommen. Zuerst stellt der Dichter zwei Möglichkeiten, den Schmerz zu tragen, sich gegenüber, dann sagt er, daß die zweite meist nicht die Art der Kinder ist, und zum Schluß erst kommt er auf seinen Helden, dessen Verhalten er der allgemeinen Erfahrung entgegensetzt. — Wurde in dem Goetheschen Beispiel der Einzelfall durch seine Beziehung auf das Allgemeine zu einem typischen, so wird er hier gerade durch die Entgegensetzung als ein individueller bezeichnet.

Man hat so oft behauptet, daß es Sache des Philosophen und nicht des Dichters sei, allgemeine Gesetze festzustellen, während für den Dichter nur der einzelne Fall von Interesse sei. Plato wollte deshalb bekanntlich die Poeten aus seinem Staat verbannen, während Schopenhauer gerade das Wesen der Kunst im Erfassen der Platonischen Ideen sieht. (Die Welt als Wille u. Vorstellung, Band 1, Buch 3: Die Platonische Idee, das Objekt der Kunst.) — Angesichts der Tatsache, daß die feinsten Künstlernaturen diese Beziehung des Besonderen auf das Allgemeine immer wieder gesucht haben, wäre es vielleicht geraten, die Grenze nicht zu scharf zu ziehen. Ganz naive Dichter sind auf unserer heutigen Entwicklungsstufe vielleicht überhaupt eine Unmöglichkeit. Jeder Dichter ist zugleich ein denkender Mensch. Und den Beweis für sein Künstlertum dürfte er genügend dadurch erbringen, daß er eben das Bedürfnis hat, die allgemeine Wahrheit durch den Einzelfall zu versinnbildlichen, während der Wissenschaftler sich mit der Feststellung des allgemeinen Gesetzes begnügt.

Vielleicht gehört diese Art Künstler in die Abteilung derer, die Lessing als Fabeldichter bezeichnet.

Digitized by Google

Heißt es dort: „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel“[1], dann können wir den Begriff der Fabel erweitern und darunter jede Dichtung verstehen, in der die allgemeine Wahrheit der besonderen vorangeschickt wird. Die Grenze gegen die Wissenschaft zieht Lessing dabei selbst sehr streng, wenn er mehrmals ausdrücklich betont, daß dieser Einzelfall als ein wirklicher vorgestellt werden müsse. (Ebenda, S. 50, 52, 53.) Vielleicht kommt der Lessingschen Definition der Fabel am nächsten eine Erzählung wie Schillers: „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“, die den Untertitel „Eine wahre Geschichte“ enthält, und wo die ganze Erzählung nur eine Veranschaulichung der auf den ersten Seiten ausgesprochenen Betrachtungen des Erzählers bietet.

Ein Schritt weiter zur unmittelbaren Erfassung des Allgemeinen im Besonderen (ich zog die Parallele zur metaphysischen Anschauung der „Universalia post rem“) geschieht da, wo zunächst der Einzelfall gegeben, dann aber durch das Allgemeine erläutert wird. Dieser Gebrauch der Zwischenrede unterscheidet sich aber von dem bereits (S. 212f) erwähnten, wo der lehrhafte Autor aus dem gegebenen Falle hinterher eine Nutzanwendung zog. Hier handelt es sich darum, das Einzelne durch das Allgemeine, an dem es teil hat, nachträglich zu begründen. Die Anknüpfung geschieht meistens durch ein „denn“.

Es ist sehr charakteristisch, daß sich bei Goethe unter allen Formen der Zwischenrede diese Form am

[1] Lessing, Abhandlung über die Fabel, Hempel, Bd. 10, S. 55.

Digitized by Google

häufigsten findet. Sie begegnete mir in den Wahlverwandtschaften allein zwanzigmal[1]. Nur ein Beispiel (S. 133) statt aller übrigen. „In dem gegenwärtigen Zustande fühlte sie eine unendliche Leere, wovon sie früher kaum etwas geahnt hatte. Denn ein Herz, das sucht, fühlt wohl, daß ihm etwas mangle; ein Herz, das verloren hat, fühlt, daß es entbehre. Sehnsucht verwandelt sich in Unmut und Ungeduld, und ein weibliches Gemüt, zum Erwarten und Abwarten gewöhnt, möchte nun aus seinem Kreise herausschreiten, tätig werden, unternehmen und auch etwas für sein Glück tun."

Sollte diese Art der Zwischenrede bei Goethe nicht von neuem die oft gemachte Behauptung bekräftigen, daß er in seinem Schaffen vom Individuellen ausgeht und es in die Sphäre des Allgemeinen erhebt?

Nicht selten geschieht diese Beziehung des Einzelfalles auf das Allgemeine durch eine im Nebensatz gemachte Seitenbemerkung. Das Allgemeine wird hier nicht mehr zur Begründung des Einzelnen herbeigezogen, sondern dem Erzähler fällt es nur gelegentlich ein. Diese Art liebt besonders Freytag in „Soll und Haben". Z. B.: „So geschah ihm in kurzem, was viel bedeutenderen Größen der Gesellschaft zu begegnen pflegt, er wurde vergessen[2]."

Es gibt auch eine Art, des Allgemeinen Erwähnung zu tun, so daß es die Stelle des Besonderen einnimmt. Der Erzähler will etwas von einem einzelnen Menschen aussagen; da dieser aber seine Handlungen oder Gedanken mit vielen teilt, so wird nur von den Vielen

[1] Werke, a. a. O., Bd. 21, S. 35, 50, 52, 52, 59, 61, 75, 89, 98, 110, 124, 127, 133, 200, 208, 222, 230, 249, 263, 285.

[2] Bd. 1, S. 226. Ähnliches dort S. 50, 54f., 63, 64, 78, 79, 84, 94, 97, 112, 154, 226, 284, 292f., 484; Bd. 2, S. 238.

Digitized by Google

gesprochen, und der Einzelne stillschweigend unter diese mitbegriffen. Z. B.: „Ganz so hatte er es nicht gemeint. Der Mensch baut sich so oft Theorien auf, in denen er doch nicht wohnen möchte; die Gedanken gehen oft so viel weiter als das Gefühl für Recht und Unrecht Lust hat, ihnen zu folgen." (Niels Lyhne, S. 205.)

Auf eine besondere Art, das Allgemeine statt des Individuellen zu geben, wies ich bereits in dem Kapitel über die Komposition hin (siehe oben S. 124f). Dort vertrat es die Stelle des retardierenden Moments. Auch war (oben S. 210) bereits die Rede von der Art, in der Freytag durch allgemeine Betrachtungen einen Tanz schildert. Etwas Ähnliches bringt Raabe im Hungerpastor (S. 68ff.), wenn er vom Schulleben spricht und Thomas Mann in den Buddenbrooks (Bd. 2, S. 527ff.), wo er den letzten Sprossen der Familie am Typhus sterben läßt und statt einer Schilderung der einzelnen Krankheit ein typisches Krankheitsbild entrollt. Wenn es dort heißt: „Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt. Der Mensch fühlt eine seelische Mißstimmung in sich entstehen . . . usw.", und wenn, nachdem ein ganzer Abschnitt lang nur diese Krankheit beschrieben, im folgenden erwähnt wird, daß der Knabe bereits vor einigen Wochen daran gestorben ist, so kommt uns auf diese Weise die Unerbittlichkeit des Verlaufs dieser Krankheit viel mehr zum Bewußtsein, als wenn nur ein Einzelfall geschildert wäre, der möglicherweise auch anders hätte ausgehen können. Das Typische vertritt hier das Individuelle in derselben Weise wie bei Otto Ludwigs Schilderung des Schieferdeckerhandwerks. Und ebensowenig wie es Thomas Manns Absicht gewesen sein dürfte, einen Kurs für junge Ärzte zu lesen, ebensowenig wird auch Ludwig das Handwerk des Schiefer-

Digitized by Google

deckers als Selbstzweck haben beschreiben wollen (vgl. oben S. 124).

Ich möchte das Gesagte noch einmal kurz zusammenfassen: Überall da, wo sich die Zwischenrede findet, bedeutet sie eine Einmischung des Erzählers in das von ihm Erzählte. Die Zwischenrede ist immer eine in der epischen Dichtung sehr verbreitete Form gewesen. Nachdem sie zuerst einen Fremdkörper im Organismus des Kunstwerks dargestellt hatte, erhob sie sich später zu einem wesentlichen Bestandteil des Ganzen, indem durch sie die Tatsache der Doppelnatur alles Geschehens versinnbildlicht wurde.

Alles was ist, besteht einmal für sich und will durch sich selbst begriffen werden, — es ist aber auch zugleich ein Glied in der Kette des allgemeinen Weltgeschehens. Und auf diesen Zusammenhang hinzuweisen, auch da, wo der Handelnde sich seiner im Moment nicht immer bewußt ist, bildet eine der Aufgaben des erzählenden Dichters.

Digitized by Google

VIII. Metaphern und Gleichnisse.

Seit Quintilian ist es die herrschende Anschauung geblieben, daß die Metapher ein verkürztes Gleichnis sei[1]. Biese macht in seinem geistvollen Buche über „Die Philosophie des Metaphorischen" gegen diese Anschauung Front. Ihm ist das Metaphorische eine primäre Anschauungsform, deren notwendiger sprachlicher Ausdruck die Metapher ist, und aus der all unser Denken und Dichten seine charakteristische Färbung nimmt (a. a. O., S. 15), und er kann sich daher nicht damit abfinden, daß sie „nichts weiter" als ein Gleichnis sein solle.

Die Voraussetzung zu dieser Anschauung ist die Annahme, daß ein Gleichnis notwendig etwas Äußerliches sein müsse, etwa wie es Gottsched ausdrückt, veranlaßt durch den Witz oder Geist des Dichters, der die Fähigkeit besitze, allezeit eine Menge von Gedanken fast zugleich gegenwärtig zu haben[2]. Es ist aber, soll die Metapher ein verkürztes Gleichnis sein, ebensowohl möglich, das Gleichnis auf die Höhe der Metapher zu heben, wie umgekehrt die Metapher zum Gleichnis herabzudrücken. Denn unter „Verkürzung" darf doch wohl nicht verstanden werden, daß der Vergleich zeitlich zuerst dagewesen, und dann nachträglich verkürzt

[1] Literaturangaben bei Alfred Biese, D. Philosophie des Metaphorischen, Hamburg u. Leipzig 1893, S. 14. Der dort angegebenen Literatur möchte ich noch hinzufügen: Breitinger, Kritische Dichtkunst, Zürich 1740, S. 333.

[2] Gottsched, Kritische Dichtkunst, Leipzig 1737, S. 324.

Digitized by Google

worden sei, ebensowenig wie ein Kugelausschnitt immer aus einer wirklichen Kugel herausgeschnitten sein muß.

Beiden, der Metapher sowohl wie dem Gleichnis, liegt sicherlich derselbe geistige Prozeß zugrunde, der nur beim Gebrauch der Metapher durch Überspringung eines Gliedes etwas beschleunigter, spontaner vor sich geht, während der Vergleich mehr Reflexion zur Voraussetzung hat. Denn selbst der phantastischste Dichter sieht, wenn er ehrlich sein will, die Dinge auch so, wie sie ein gewöhnlicher Sterblicher sieht, nur daß er diese Anschauungsweise vielleicht für die weniger tiefe und dem Wesen der Sache entsprechende hält. Denn mit dem Augenblick, wo er tatsächlich in den Dingen nur das Bild sähe, würde dies eben auch aufhören, ein Bild für ihn zu sein. Der Kreis dessen, was wir im gewöhnlichen Sprachgebrauche mit dem Worte „wirklich" zu bezeichnen pflegen, wäre dann für ihn erweitert. So bedeutet es natürlich im „Don Quixote" keine Metapher, sondern einen Irrtum, wenn der Held die Schenke für ein Schloß hält und sich infolgedessen als Narr gebärdet. Ebensowenig dürfte Homer in der dämmernden Eos, die mit Rosenfingern emporsteigt, ein Bild geschaut haben, weil er als Grieche aus der Fabelzeit an die reale Existenz der Göttin glaubt. Fänden sich derartige Wendungen in einer modernen Dichtung, so würden sie dagegen unter die Metaphern fallen, und wir sprächen dann von einer bewußten mythologischen Vorstellung.

Etwas derartiges liegt in dem Bestreben der Romantiker, eine neue Mythologie zu schaffen, in der sich Abstraktes versinnbildlichen soll[1]. Der naive Mensch aber kennt überhaupt gar nicht den Unterschied von Mythos

[1] Vgl. Ricarda Huch, Blütezeit der Romantik, Leipzig 1901, S. 360.

Digitized by Google

und Wirklichkeit: Jede Vorstellung, die wir nachträglich mit dem Worte „mythologisch" bezeichnen, ist für ihn ebenso wirklich, wie die tägliche Umgebung, wie sein eigener Körper, kurz, wie alles, was er mit den Sinnen wahrnimmt[1].

Auf dieser Anschauung fußend, möchte Biese aber nun gerade daraus ein Argument hernehmen, um der Metapher ihren Bildcharakter abzusprechen. „Es ist grundverkehrt," sagt er (S. 23), „der eigentlichen Bedeutung die uneigentliche als bildliche gegenüberzustellen; denn was dem unwissenden Menschen als eigentlich erscheint, ergibt sich für den Forscher als durchaus bildlich." — Mir würde sich aus dieser Tatsache nur der Schluß ergeben, daß für den Forscher eben manches bereits zur Metapher geworden ist, was es für den unwissenden Menschen noch nicht war.

Sowohl bei der Metapher wie beim Vergleich ist die Vorstellung von zwei Dingen notwendig, die einmal unmittelbar gefühlsmäßig, das andere Mal durch Reflexion miteinander in Beziehung gesetzt werden. Der Unterschied beruht also nur auf der Verschiedenheit der Temperamente[2].

Wie aber kommt der Mensch dazu, zwei Vorstellungsinhalte miteinander in Beziehung zu setzen?

Die üblichen Lehrbücher erblicken im metaphorischen Ausdruck nur eine Redefigur, einen mehr oder weniger notwendigen Schmuck der Dichtersprache. (Vgl.

---

[1] Vgl. Hamann, D. Impressionismus in Kunst u. Leben, S. 313.

[2] Nachdem hier der grundlegende Unterschied zwischen den zwei Begriffen betont worden, werde ich sie im folgenden, wo es auf diese Scheidung nicht ankommt, ohne strenge Absonderung nebeneinander behandeln. — Ebenso übergehe ich auch die Quintiliansche Einteilung in Tropen, Metapher, Synekdoche, Metonymie usw. und wende mit Aristoteles das Wort „Metapher" überall dort an, wo es sich um bildliche Ausdrucksweise handelt.

Digitized by Google

Biese, a. a. O., S. 12.) Für Cicero ist es selbstverständlich, das „übertragene Wort" unter die Mittel zu zählen, die der Redner zum glanzvollen Schmuck seiner Rede anwendet. (Ebenda, S. 6.) Einen ähnlichen Standpunkt vertritt noch Hegel, wenn er die Metapher einen bloß äußeren Schmuck eines für sich selbständigen Kunstwerks nennt[1].

Dieser Standpunkt dürfte heute allgemein überwunden sein und dem von der symbolischen Bedeutung der Metapher Platz gemacht haben. Wird doch schon die Sprache als solche, da sie Zeichen für Dinge gibt, symbolisch genannt[2]. Um wieviel mehr also muß es die bewußte Bildersprache des Dichters sein.

Aber es fragt sich: Was wird durch die Metapher symbolisiert?

Es sind hier zwei Grundauffassungen zu scheiden. Die eine sieht in der Metapher ein Mittel zur Erleuchtung der Dinge, die andere erblickt ihren Wert in ihrem Charakter als Ausdrucksmittel psychologischer Zustände. Dabei wäre zu der ersten Gruppe auch das Seelenleben zu rechnen, soweit es Objekt der Erkenntnis ist. Der Schnittpunkt liegt also nicht zwischen Körperlichem und Geistigem, sondern es handelt sich darum, ob die Metapher mehr oder weniger bewußt zur Veranschaulichung des in den Dingen enthaltenen realen Gehaltes angewandt, oder ob sie nur einem subjektiven Verhalten den Dingen gegenüber Ausdruck verleihen will.

Es entspricht ganz der Auffassung des Rationalismus, in der Metapher ein Mittel zur Erkenntnis zu

[1] Hegel, Werke, Bd. 10, Berlin 1835, S. 518.

[2] Vgl. Goethe, Nachtrag zur Farbenlehre. Zitiert nach Hermann Henkel, Das Goethesche Gleichnis, Halle 1886, S. 10. — Fr. Schlegel, Gespräch über die Poesie, Minor, Bd. 2, S. 383.

Digitized by Google

sehen. Breitinger führt in seiner „Kritischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse" eine Stelle aus Brockes „Irdischem Vergnügen in Gott" an, die lautet:

„Der reiffen Erd-Beer holdes Roth
Vergleicht sich dem Schmuck, womit die Wangen
Der Rosen-reichen Jugend prangen."

Und der Kritiker fährt fort: „Ich setze den Fall, daß ihr niemals keine Erd-Beere gesehen habet, dennoch wird dieses Gleichniß-Bild von einem so angenehmen und bekannten Phänomen vor sich alleine genugsam seyn, euch von ihrer Farbe einen so lebhaften Begriff zu erwecken, als kein Mahler vermögen wird, mittelst séines Pinsels hervorzubringen[1]."

An einer anderen Stelle wird die Fabel mit der „Metaphora" gleichgesetzt, die für solche Leute zu dienen habe, deren Verstand zu den philosophischen Raisonnements zu schwach sei.[2] Wieviel rationalistische Elemente sich in den Menschen fanden, die den Kampf gegen Gottsched im Namen der Phantasie geführt, ist genugsam bekannt. Aber noch eigentümlicher mutet es an, wenn wir selbst bei Goethe der Auffassung begegnen, als würden die Gleichnisse zur Erleuchtung der Gegenstände herbeigerufen und als hätten sie desto mehr Wert, je mehr sie sich dem Gegenstande nähern, zu dessen Erleuchtung sie dienen[3].

[1] Breitinger, Kritische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse, Zürich 1740, S. 16.

[2] Bodmer u. Breitinger, Die Discourse der Mahlern, Zürich 1721, S. 149. Vgl. das Gellertsche Gedicht: „Die Biene u. die Henne", wo mit fast den gleichen Worten das ganze Wesen der Poesie in dieser Weise charakterisiert wird.

[3] Brief an Knebel vom 21. Febr. 1821, zitiert nach Hermann Henkel, Das Goethesche Gleichnis, Halle 1886, S. 3.

Digitized by Google

Es bedeutet einen Schritt weiter zur Entfernung vom Rationalismus, wenn die Metapher den Zweck erfüllen soll, nicht mehr einzelne Dinge zu erleuchten, sondern die metaphysische Wesenheit der ganzen Welt wiederzuspiegeln. Ich sage, einen Schritt weiter; denn rationalistische Elemente liegen auch hier noch vor, wo es sich ja um Erkenntnis im höchsten und weitesten Sinne handelt[1]. Die Welt als Ganzes, ist die Auffassung, kann zwar nur gefühlsmäßig im Bilde erfaßt werden; aber das Bild soll doch in seiner Weise die Wesenheit der Dinge widerspiegeln. So drückt für A. W. Schlegel die Metapher aus, daß alle Dinge in Beziehungen aufeinanderstehen, alles bedeute alles, jeder Teil des Universums spiegle das Ganze[2]. Für Bernhardi erfüllt sie den Zweck, die Identität von Sinnlichem und Unsinnlichem aufzuzeigen[3]. Das ganze Buch Bieses ist durchdrungen von der Anschauung, die Metapher sei ein Ausdruck für das Unwißbare. Er stellt sie auf eine Stufe mit den Begriffen. „Ist nicht auch das Verstandesmäßige nur ein Gleichnis?" sagt er, „sind die Metaphern nicht vielleicht ebenso wahr wie die Begriffe?" (a. a. O., S. 40f.) Es ist vollkommen der Standpunkt der romantischen und spekulativen Ästhetik, die in der ganzen Poesie ein Symbol des „Unendlichen" und der „Idee" sieht[4]. Denn die Poesie in ihrer Gesamt-

[1] Die Bezeichnung „Rationalismus" erhält natürlich hier, wo es sich um das Gebiet der Poesie handelt, einen etwas anderen Sinn, als ihr im Zusammenhang der Wissenschaft zukommt. Was für diese noch nicht rationalistisch zu sein braucht, kann es für jene, deren wesentliches Gebiet Phantasie und Gefühl ist, sehr wohl schon sein.

[2] Vorlesungen über schöne Literatur u. Kunst, Heilbronn 1884, S. 292.

[3] Vgl. Hermann Petrich, Drei Kapitel vom romantischen Stil, Leipzig 1878, S. 33.

[4] Vgl. Max Dessoir, Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, Stuttgart 1906, S. 39, 40, 43, 46.

Digitized by Google

heit ist ja doch nur eine Metapher im großen. Im Grunde haben sich diese Anschauungen nicht allzuweit von dem Standpunkt Baumgartens entfernt, für den die Kunst nur eine Stufe auf dem Wege zur Erkenntnis bedeutet[1].

Die natürliche Konsequenz dieser Auffassung ist der Gedanke, daß eine erhöhte Erkenntniskraft im Menschen, die das Wesen der Dinge auf dem Verstandeswege zu erfassen vermöchte, die Poesie überflüssig machen würde, ein Gedanke, der auch sicherlich der Auffassung Hegels von der Bedeutung der Poesie im Zusammenhange der Welt zugrunde liegt[2].

Nun steht aber diesen Anschauungen, die das Wesen der Poesie im weitesten Sinne und der Metapher im besonderen in einem Hilfsmittel der Erkenntnis erblicken, ein anderer Anschauungstypus gegenüber, für den die Metapher nicht der Dinge, sondern des Subjekts wegen vorhanden ist, und die ihren Ausgangspunkt davon nimmt, daß sie gar nicht den Zweck erfülle, zu erleuchten, sondern vielmehr zu verdunkeln. Blankenburg, der sich offenbar noch nicht vorstellen kann, daß die bildliche Ausdrucksweise überhaupt etwas anderes wollen könne als veranschaulichen, rät, da er die Möglichkeit dazu leugnet, überhaupt von ihr ab: „Diese rätselhafte Schreibart möchte ich eher abraten als empfehlen, da sie oft mehr Dunkelheit als Licht über die vorzustellenden Gegenstände verbreitet[3].

[1] Vgl. Windelband, D. Gesch. der neueren Philos., Leipzig 1904, Bd. 1, S. 524f. — Den gleichen Gedanken drückt noch folgende Stelle in Schillers „Künstlern" aus (Vers 34ff.):

Nur durch das Morgentor des Schönen
Drangst du in der Erkenntnis Land.
An höhern Glanz sich zu gewöhnen,
Übt sich am Reize der Verstand.

[2] Vgl. Hegel, Werke, Bd. 10, Berlin 1835, S. 14, 19, 51.

[3] Vgl. Riemann, Goethes Romantechnik, S. 363.

Digitized by Google

Heute vertritt Theodor Meyer in seinem „Stilgesetz der Poesie" sehr entschieden die Anschauung, die Poesie habe überhaupt keine Sinnenbilder zu geben. „Alle Metaphern der Beseelung und Personifikation", sagt er, „würden, wenn man sie wirklich sehen wollte, der Komik verfallen." (S. 66.) Auf den „Gehaltseindruck" komme es an, den der Dichter dadurch zum Ausdruck bringe, daß er nach einem Gegenstand suche, der ihm einen ähnlichen gemacht habe (S. 159). Ebenso eifert gegen den Anschauungscharakter des dichterischen Gleichnisses Theodor Plüß[1]. Das dichterische Gleichnis drücke nicht Anschauung, sondern Vorstellung aus: „Die Vorstellung in einem Gleichnis wird hervorgerufen von einer empfindungsstarken Vorstellung des Hauptvorgangs, durch Assoziation . . . Der äußere Ausdruck einer assoziierten Vorstellung in Gleichnisform ist nicht bloß ein dekorativer, sondern ein innerlich notwendiger überall, wo jene allgemeine Vorstellung des Hauptvorgangs so stark empfunden wird, daß sie noch zu einem besonderen Ausdruck drängt und wo doch ein direkter Ausdruck in eigentlichen Worten unmöglich oder ungenügend sein würde." (S. 48.)

Plüß gibt die Schilderung des gleichnisbildenden Vorganges mit folgenden Worten: „Der erzählende Dichter hat soeben einen Vorgang erzählt oder will ihn gerade erzählen: da bekommt dieser Vorgang in seiner Vorstellung einen eigentümlichen, vielleicht seltsamen Charakter, und diesen empfindet er lebhaft; es drängt den Erzähler, diese empfindungsvolle Vorstellung, diese Idee auszudrücken, aber in den eigentlichen Worten vermag er es nicht; jetzt drängt sich ihm, vermöge

[1] Theodor Plüß, Das Gleichnis in der erzählenden Dichtung. Festschrift zur 49. Versammlung Deutscher Philologen u. Schulmänner in Basel im Jahre 1907.

Digitized by Google

unwillkürlicher Ideenassoziation, die Erinnerung an einen Vorgang auf, in welchem sich für ihn jene Vorstellung ganz besonders stark und lebendig ausdrückt. Also Unausgesprochenes und Unaussprechliches mit Hilfe einer Art Symbol für sich und andre dennoch auszudrücken, ist der Zweck; die Wirkung die, daß dem Hörer Vorstellung und Empfindung von etwas Unausgesprochenem oder Unaussprechlichem, vielleicht auch eine begleitende Stimmung wie durch Suggestion mitgeteilt wird. Stoffinhalt auch des Gleichnisses ist ein Vorgang aus der Welt äußerer oder innerer Erfahrung, der Gleichnisvorgang dem Hauptvorgang vielleicht nur ganz entfernt ähnlich für die bildmäßige Anschauung, aber innig ideenverwandt für die augenblickliche innere Disposition und subjektive Empfindung des Erzählers, also Momentaneität und Subjektivität, nicht plastische Realität." (S. 62f.)

In gleicher Weise sieht Emil Stern in der echten Metapher den „Ausdruck des extremsten sprachlichen Individualismus, eine Sprache des Augenblicks[1]."

Selbstverständlich kann es sich für den epischen Dichter nicht wie für den Lyriker nur darum handeln, seinem Gefühl Ausdruck zu verleihen. Auch Plüß betont ja, daß im Leser, wenn auch keine detaillierte Anschauung, so doch eine Vorstellung erweckt werden solle. Nur daß diese Vorstellung eben durch das Gefühl des Dichters vermittelt wird und infolgedessen keine Erkenntnis des Gegenstandes, sondern nur einen subjektiven Eindruck reproduzieren kann. Den Dichter treibt etwa der starke Eindruck einer menschlichen Schönheit dazu, in Bildern zu reden. Versetzen wir uns nun durch Einfühlung in seine Seele, so beschreiben

[1] Emil Stern, Metapher u. Subjektivität, Euphorion V, Jahrg. 1898, S. 221.

Digitized by Google

wir im Nachfühlen den umgekehrten Weg, den er zurückgelegt. Für ihn war die geschaute Schönheit das Primäre. Wir sollen die Schönheit erst durch das erfassen, was sie im Dichter ausgelöst hat. Geben wir uns nun aber voll der Stimmung hin, der der Dichter durch das Gleichnis Ausdruck verliehen, dann wird auch vor unseren Augen die Gestalt emporsteigen, die im Dichter die Stimmung erzeugte, und die nun für uns umgekehrt aus der Stimmung heraus geboren wird.

Ein Standpunkt, der diese beiden, den metaphysischen und den psychologischen, vereint, erscheint mir der von Hofmannsthal in seinem Gespräch „Über Gedichte" vertretene[1]. Hofmannsthal gibt nicht eine wissenschaftliche Abhandlung, sondern eine Art Dichtung selbst. Zwei Freunde unterhalten sich über Gedichte und insbesondere über den bildlichen Ausdruck in ihnen. Dabei wehrt sich der eine der beiden entschieden dagegen, daß die Poesie eine Sache für eine andere setze. Sie gäbe vielmehr „die Sache selbst ... mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft." Und auf die Frage des anderen, ob es denn keine Vergleiche und Symbole gäbe, wird diesem die Antwort: „Oh, vielmehr, es gibt nichts als das, nichts anderes." (S. 8f.)

Es ist hier dieselbe Anschauung vertreten, die das Biesesche Buch durchweht. Die Poesie setzt nicht eine Sache für eine andere, aber doch für ein anderes, für die in ihr verborgene metaphysische Wesenheit. Gesehen mit den Augen der Poesie sind dem Dichter

[1] Hugo von Hofmannsthal, Unterhaltungen über literarische Gegenstände. (D. Literatur, hrsg. von Georg Brandes, Bd. 1.)

Digitized by Google

ein Paar Schwäne (es ist die Rede von dem Hebbelschen Gedicht „Sie sehen sich nicht wieder"), „die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige, geheimnisvolle Chiffern, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat." (S. 13.)

Und dann heißt es gleich darauf: „Jener herbstliche Park, diese von der Nacht umhüllten Schwäne — du wirst keine Gedankenworte, keine Gefühlsworte finden, in welchen sich die Seele jener, gerade jener Regungen entladen könnte, deren hier ein Bild sie entbindet."

Sollte also dort das Bild dem wahren Wesen der Dinge Ausdruck verleihen, so wird es jetzt wieder dazu gebraucht, um unaussprechliche Gefühle zu versinnbildlichen.

Wenn hier diese beiden, dem Verstande unvereinbaren Anschauungen des gleichen Autors hervorgehoben werden, so geschieht das nicht, um damit einen Tadel gegen Hofmannsthal auszusprechen. Es wurde bereits betont, daß sein Gespräch keine wissenschaftliche Abhandlung, sondern eine Dichtung sei. Und gerade deshalb gibt es ein bezeichnendes Beispiel für die Tatsache, daß in der Seele des Menschen diese beiden Anschauungsweisen in Wirklichkeit ineinander laufen. Jede metaphysische Wahrheit geht durch die Psyche des Menschen hindurch und wird so zu einem Gefühl der Welt gegenüber. Und wenn Hofmannsthal an anderer Stelle sagt:

Und was mich quälte und was mich erfreute,
Mir war, als ob es nie sich selbst bedeute,
Nein, künft'gen Lebens vorgelieh'ner Schein
Und hohles Bild von einem vollern Sein[1]

[1] Der Tor u. der Tod, Leipzig 1907, S. 18.

Digitized by Google

so werden wir uns vergeblich fragen, ob der Dichter hier nur von einem Gefühl sprechen wollte, oder ob er etwas über das reale Sein der Welt aussagt.

Der Fühlende kann sich bewußt sein, daß sein Gefühl den Dingen gegenüber mit deren Wesenheit nichts gemein zu haben braucht; sein Gefühl kann aber auch — und je naiver der Mensch ist, um so mehr — ihm das Wesen der Dinge mit solcher Evidenz aufdrängen, daß er es nicht von diesem zu trennen vermag. Trotzdem hat der wissenschaftlich Betrachtende die Aufgabe, hier eine prinzipielle Scheidung vorzunehmen. Es handelt sich nicht darum, was eine Metapher nebenbei auch noch bedeuten kann, sondern darum, was sie als solche in erster Linie bedeutet. Ist sie der gefühlsmäßige Ausdruck des dichterischen Geistes der Welt gegenüber, so wird sie niemals zu einem entbehrlichen Schmuck herabsinken, selbst dann nicht, wenn das Unmögliche geschähe, daß das Wesen der Welt einmal auf dem Verstandeswege erfaßt würde.

Halten wir nun diesen Standpunkt fest! Was ergibt sich daraus? — Zunächst und vor allem dies, daß überall da, wo wir Metaphern oder Vergleiche in der epischen Dichtung finden, sich uns die Gegenwart des Erzählers in noch viel stärkerem Maße aufdrängt, als dies ohnehin durch die bloße Form des Vergleiches der Fall sein würde. Zweitens aber liegt nun die Nötigung vor, das Augenmerk nicht mehr bloß — wie dies bisher vorwiegend geschehen — auf das Gebiet der Bilder zu lenken, die zum Vergleich herbeigezogen werden, sondern vor allem darauf zu sehen, welche Daseinsgebiete sich dem Dichter mit einem solchen Mehr an unaussprechlichen Werten aufdrängen, daß er sich gedrungen fühlt, zum bildlichen Ausdruck zu greifen[1].

[1] Natürlich handelt es sich hier immer nur um echte, nicht um

Digitized by Google

Für den kindlichen Dichter ist es ein Vorgang, der seine Einbildungskraft in Bewegung setzt und ihn einen anderen Vorgang zum Vergleich heranziehen läßt. So heißt es bei Homer:

Wie zween Ström' im Herbste geschwellt den Gebirgen entrollend,
Zu dem vermischenden Tal ihr heftiges Wasser ergießen,
Beid' aus mächtigem Quell in dem schroff aushöhlenden Absturz;
Ferne vernimmt ihr Geräusch der weidende Hirt auf den Bergen:
Also dort den Vermischten erhub sich Geschrei und Verfolgung.
(Ges. IV, Vers 452ff.)

Man bemerkt sofort, der zum Vergleich herangezogene Vorgang ist ein ausgeführterer, als der in der Wirklichkeit vorgehende. Daß der weidende Hirt in den Bergen das ferne Geräusch der beiden Ströme vernimmt, entspricht keinem analogen Vorgang auf dem Kriegsschauplatz. Hier ist auf primitiver Stufe ein Beleg für die Plüßsche Anschauung erbracht, daß der Dichter in dem realen Geschehen mehr wahrnimmt, als ihm der Vorgang äußerlich bietet, und daß er diesen Überschuß an Eindruck durch einen anderen mannigfaltigeren Vorgang zu versinnbildlichen sucht.

Ein dem homerischen Gleichnis nicht ganz unähnliches gibt Jacobsen in „Frau Marie Grubbe". (S. 120f.) „Wie ein junges Fürstenkind, das gefangen gehalten ward und jetzt aus dem Dunkel des Gefängnisses und dem barschen Umgang des Gefangenwärters von einem jubelnden Volke auf den Thron erhoben wird, den Goldreif der Macht und Ehre auf seine Locken gedrückt, und alles ihm ehrerbietig entgegenlächeln, alles sich vor ihm beugen und sein Herrscherrecht anerkennen sieht, so war auch sie aus ihrer stillen Kammer in die Welt hinausgetreten, und alle hatten ihr gehuldigt und ge-

konventionell gebrauchte Metaphern, die für uns bereits ihren Bildcharakter eingebüßt haben, und die in gar keiner Beziehung zum Seelenleben des Dichters stehen.

Digitized by Google

schmeichelt, als wäre sie eine Königin gewesen. Alle hatten sich lächelnd vor der Macht ihrer Schönheit gebeugt."

Was hier den Dichter zum bildlichen Ausdruck drängt, ist die Tatsache, daß der jungen Marie Grubbe von aller Welt gehuldigt wird. In dieser Huldigung liegt für ihn so viel überwältigende Schönheit, daß weder das nackte Wort, das diese Tatsache ausspricht, noch auch eine dramatische Szene, in der etwa ein Verliebter ihr zu Füßen sänke, sie voll zum Ausdruck bringen könnte. Was tut nun der Dichter? — Er gibt zunächst für die einfache Tatsache, daß Marie erwachsen wird und daß man ihr in der großen Welt huldigt, einen symbolischen Vorgang: Das junge Mädchen tritt aus ihrer stillen Kammer, und alle beugen sich lächelnd vor der Macht ihrer Schönheit. Aber dies Bild, worin der Dichter ganz unmittelbar viele Vorgänge in einen zusammenfaßt, genügt ihm noch nicht, um auszudrücken, was er fühlt. Er sieht noch mehr in dieser Huldigung. Und im selben Augenblick vergleicht er das junge Mädchen, das aus ihrer Kammer tritt, mit einem jungen Fürstenkind, das gefangen gehalten ward, und jetzt aus dem Dunkel des Gefängnisses und dem barschen Umgang des Gefangenwärters von einem jubelnden Volke auf den Thron erhoben wird. — Die Übereinstimmung mit dem homerischen Gleichnis trifft nur für das erste Glied der Vergleichung zu, indem der Vergleich ein ausgeführteres Bild gibt als der Vorgang, den er beleuchtet. Daß dieser Vorgang selbst auch wieder ein Bild ist, ein Bild für Unsagbares, das unterscheidet den modernen Dichter vom primitiven.

Es ist überhaupt eine durchgehende Eigentümlichkeit Jacobsens, seelische Zustände zu versinnbildlichen. So schildert er den Zustand der Hoffnungslosigkeit in dem Bilde dessen, der „die Tür der Ent-

Digitized by Google

scheidung hat ins Schloß fallen hören", und dem sich „die eisigkalten Klauen der Gewißheit" in die Brust graben, „um sich langsam, langsam um den nervenfeinen Hoffnungsfaden in unserem Herzen zu sammeln, an dem unsere Glückswelt hängt; — der Faden wird zerschnitten — was er hielt, fällt herab — dann wird es zertreten, — und durch die öde Leere dringt der scharfe Schrei der Verzweiflung." (Niels Lyhne S. 59.) Oder er sieht den Zustand einer Enttäuschung in der Ehe unter dem Bilde vom „Festgericht der Liebe, das nicht tägliches Brot werden will, sondern fortfährt, Festgericht zu sein, nur fader, Tag für Tag widerlicher, immer weniger nahrhaft. . . . Und da sitzen sie nun noch in ihren Hochzeitskleidern und fahren fort, einander zuzulächeln und feierliche Worte zu gebrauchen, aber im Innern leiden sie Qualen von Hunger und Durst." (ebenda S. 190.)

Derartige Worte lösen die Stimmung symbolischer Märchen aus. Nur daß im Märchen die Deutung zu den dargebotenen Vorgängen vom Leser hinzugetan wird, während hier Symbol und Symbolisiertes nebeneinander stehen und wir so die Nötigung mitempfinden, die den Dichter zum Bilde greifen ließ.

Wollten wir die Eigentümlichkeit der Jacobsenschen Psyche lediglich nach dem Gebiet seiner Bilder bestimmen, so würden wir sicherlich irregeführt werden. Wir kämen dann vielleicht zu dem Schluß, daß seine Phantasie sich vorwiegend im Anschaulichen bewegt habe. Sicherlich ist aber eher das Gegenteil der Fall. Was ihn zur Bildersprache drängt, sind nicht sinnliche Vorgänge, sondern seelische Zustände, und zwar nicht Gefühle, die sich in einzelnen Situationen geltend machen, sondern der von ihm als starke Realität empfundene Stimmungsgehalt einer ganzen Epoche.

Digitized by Google

Etwas Ähnliches liegt bei Otto Ludwig vor, wenn er den Geist des Hauses mit den grünen Fensterläden zu verschiedenen Malen auftreten läßt, immer, wenn die Stimmung schwül und beklommen wird. Er läßt ihn nachts durch das Fenster schauen und seinen Schatten auf das Papier werfen, auf dem Apollonius schreibt, so daß der Schreibende schwer aufatmet und nicht weiß, warum. Er läßt ihn mit ängstlicher Gebärde den Gang zum Schuppen schreiten, so daß der alte Hund an seiner Kette heulte im Schlafe und wußte nicht warum. Er läßt ihn endlich mit der Hand über des Gatten Stirn fahren und läßt die junge Frau, die das sieht, erschrecken. „Und der Geist wandelte noch lange, als alles schon zu Bette war, durch sein Zimmer, herauf und herab, her und hin, an der Emporlaube, im Gärtchen, im Schuppen und im Gang und rang die bleichen Hände; er wußte, warum." (Zwischen Himmel und Erde, a. a. O., S. 41.)

Aber meist ist es bei Otto Ludwig nicht das Abstrakte, dessen Gefühlsgehalt er im Bilde anzudeuten strebt; — was ihn in erster Linie zur Verlebendigung drängt, ist die äußere Natur. „Es ist seltsam," sagt er einmal, „daß die Natur für mich personifiziert ist, daß ich nicht nur in ihr lebe, sondern wie ein Mensch mit dem anderen Gedanken austauschend, nicht bloß empfangend, und Gefühle, und zwar so, daß mir einzelne Plätze förmlich zum Individuum werden, abgeschieden von den anderen, und sozusagen wandelnd im Bewußtsein, so daß ich nicht allein fühle, daß sie Wirkung auf mich machen, sondern mir ist, als ob ich auch auf sie wirke und die Gestalt, wie sie mir erscheinen, die Spuren dieser Wirkung zeige[1]." Ganz

[1] Vgl. Adolf Stern, Otto Ludwig. Ein Dichterleben. — Otto Ludwigs gesammelte Schriften, Leipzig 1891, Bd. 1, S. 63.

Digitized by Google

dementsprechend läßt er die Natur in ihren Gegenständen und Kräften personifiziert in seiner Dichtung erscheinen. Da haben sich die steifen Rosenstöcke den Gang des Apollonius zum Muster genommen (Zwischen Himmel und Erde, S. 4), da lockt die Erde mit grünen Armen; (Ebenda, S. 43.) wir hören den Glockenton wimmern in den Fäusten des Sturms, der ihn mit sich fort riß in seine wilde Jagd; (ebenda, S. 165) und als der Blitz eingeschlagen hat, geht der letzte Glockenschlag über in ein tiefes, dröhnendes Summen, das wir nun auf seinem Kriegszug durch die Stadt verfolgen, wie es zornig gegen die Häuser stößt, die es aufhalten wollen, wie es die Läden grimmig losreißt und wieder zuwirft, wie es sich stöhnend zwischen nahestehende Mauern hindurchquetscht und wütend um die Straßenecken pfeift. (Ebenda, S. 164.) Der Sturm braust und pfeift mit der Wut des Tigers, und das tiefe, majestätische Rollen, das ihn überdröhnt, wird mit dem Gebrüll des Löwen verglichen, der den Fuß auf dem Feinde hat, der triumphierende Ausdruck der in der Tat gesättigten Kraft. (Ebenda, S. 165.) — Ludwig aber faßt den Begriff der belebten Natur noch weiter. Selbst die Gebäude der Stadt nehmen am Leben teil. So steht jenseits des Gäßchens ein hohes Haus, das in vornehmer Abgeschlossenheit das Enge keines Blickes würdigt, weil es nur für das Treiben der Hauptstraße offene Augen hat. (Ebenda, S. 3.) Und das Haus mit den grünen Fensterläden sieht über die schwarze Totenbahre vor seiner Tür hinweg, um sein rosiges Aussehen zu rechtfertigen. (Ebenda, S. 150.)

Was all diese Vorgänge zu metaphorischen macht, ist ihr Bildcharakter. Wo der Polytheist reale Wesenheiten erblickt, sucht das pantheistische Naturgefühl Ludwigs nach Symbolen für die Tatsache, daß er in

Digitized by Google

der gesamten Welt ein seiner eigenen Seele verwandtes Prinzip ahnend erfaßt, daß ihm von dort ein Leben entgegenströmt, dem die Termini der Naturwissenschaft nur ganz schemenhaft Ausdruck verleihen.

Wie ist es nun aber, wenn der Dichter sich gedrungen fühlt, nicht einen seelischen Zustand zu verkörpern oder Körperliches zu beseelen, sondern zwei sinnliche Vorstellungen miteinander in Beziehung zu setzen? — Frenssen spricht im „Jörn Uhl" von dem Schein der Laterne, der in der großen Diele wie ein großer roter Vogel hin und her flog, als suchte er in wilder Angst einen Ausweg. „Bald flog er gegen die Holzwand der Ställe, bald gegen die Pferde, daß sie unruhig wurden, bald gegen die starken Balken; bald jagte er an den hohen Strohbergen hinauf[1]." Es handelt sich hier nicht, wie bei Ludwig, um eine Verlebendigung der Natur, sondern um den Vergleich zwischen zwei sinnlichen Erscheinungen; denn nicht dem Licht selbst wird das Leben eingehaucht; sein roter, huschender Schein erinnert nur an das Flattern eines Vogels.

Versucht man es, den Vergleich umzukehren, und einen roten Vogel an einen Lichtschein erinnern zu lassen, so ist die Wirkung eine durchaus andere. Und doch dürfte dem nicht so sein, handelte es sich einfach um Identifizierung eines Sinnenbildes mit einem anderen, also um Veranschaulichung. — Häufig können wir den Sinn einer Metapher nur aus dem Zusammenhang heraus verstehen, in dem sie gebraucht wird. Bei dem angeführten Beispiel handelt es sich darum, daß die Mutter Jörn Uhls dem Tode entgegensiecht. Otto Ludwig hätte hier wohl die angstvolle, beklommene Stimmung, die über dem Hause liegt, direkt versinn-

[1] Frenssen, Jörn Uhl, Berlin 1902, S. 16.

Digitized by Google

bildlicht. Frenssen vergleicht das huschende Licht mit einem flatternden Vogel, weil für diesen Zusammenhang in der Vorstellung des geängstigten Vogels mehr enthalten ist, als in der des Lichts.

Diese Art, einen Sinneneindruck an Stelle eines anderen zu setzen, ist besonders zwei Dichtern eigen, die in diesem Punkte eine auffallende Übereinstimmung zeigen, — Adalbert Stifter und Gerhard Hauptmann.

Stifter sieht in dem im Sonnenscheine glitzernden weißen Grundsand lauter rötlich heraufflimmernde Goldkörner (Der Hochwald, S. 154), in dem aus dem See emporragenden ästelosen Schaft eines Urstamms eine altertümliche Säule. (Ebenda, S. 154.) Der See selbst ist ihm ein ungeheurer schwarzer Glasspiegel, aus dem der Wald und die grauen Felsen und der Himmel herausschauen (ebenda S. 155), oder auch ein unheimlich Naturauge, tief schwarz, überragt von der Stirne und Braue der Felsen, gesäumt von der Wimper dunkler Tannen, drin das Wasser regungslos wie eine versteinerte Träne liegt. (Ebenda, S. 155.) Den Mond sieht er im Bilde einer weißen aufblühenden Rosenknospe (ebenda, S. 180), ein unbeweglich in der Luft schwebender Geier erweckt ihm die Vorstellung einer im Dome der Natur aufgehängten geflügelten Ampel. (Ebenda, S. 193.)

Für Gerhard Hauptmann glühen die Bahngeleise feurigen Schlangen gleich[1], und als der Zug kommt, durchdringen zwei rote, runde Lichter wie die Glotzaugen eines riesigen Ungetüms die Dunkelheit. „Ein blutiger Schein ging vor ihnen her, der die Regentropfen in seinem Bereich in Blutstropfen verwandelte. Es war, als fiele ein Blutregen vom Himmel." (Bahnwärter Thiel, S. 35.) Dann gleicht die Sonne einem blut-

[1] Bahnwärter Thiel, Berlin 1892, S. 26.

Digitized by Google

roten Edelstein (ebenda, S. 36), und ihre Strahlenbündel wandeln die silbergrauen Flechten des Waldgrundes zu roten Korallen um. (S. 37.) „Von Wipfeln, Stämmen und Gräsern floß der Feuertau. Eine Sintflut von Licht schien über die Erde ausgegossen." (S. 37.) Als aber die Sonne ihre letzte Glut über den Forst gegossen, und erlosch, da streckten sich die Stämme der Kiefern „wie bleiches, verwestes Gebein zwischen die Wipfel hinein, die wie grauschwarze Moderschichten auf ihnen lasteten." (S. 54.)

Was hier den Dichter zum Bilde greifen läßt, ist ganz unverkennbar ein Mehr an Stimmungsgehalt in der zweiten Anschauung gegenüber der ersten. Ich sage, gegenüber der ersten Anschauung, nicht gegenüber der ersten Vorstellung. Denn die Fülle an Unaussprechlichem in dieser ersten Vorstellung, in der die Stimmung des ganzen Kunstwerks als Nebenton mitschwingt, ist es ja gerade, die das zweite Bild herbeiruft. Wahrscheinlich würde sich bei Gerhard Hauptmann dem „Rot" nicht immer wieder das „Blut" hinzugesellen, handelte es sich in der Novelle nicht um eine blutige Begebenheit, die ihren Reflex im voraus auf alle Dinge wirft. Die gleichen Naturerscheinungen, im Rahmen einer heiteren Erzählung, ließen vielleicht den Dichter überall an Stelle des Blutes strömenden Wein erblicken.

Wir sahen, wie Homer realen Vorgang mit realem Vorgang vergleicht, wie Otto Ludwig der Natur persönliches Leben einhauchte, Stifter und Hauptmann Sinnenbilder in Beziehung zueinander setzten, und wie es Jacobsen immer wieder drängte, seelische Zustände im Bilde zu schauen. Allen gemeinsam aber ist der Drang, einem Gefühl den Erscheinungen des Lebens gegenüber Ausdruck zu verleihen. Metapher und Vergleich,

Digitized by Google

die beide demselben, nur durch das Temperament unterschiedenen Vorgang im Dichter entspringen, dienen weder zur Veranschaulichung bestimmter Gegenstände, noch zur Versinnlichung der objektiven metaphysischen Wahrheit; sondern sie wollen ein durch die Dinge im Dichter erzeugtes unaussprechliches Gefühl in ihrer Sprache andeuten und auf diese Weise durch Suggestion die gleiche Vorstellung erzeugen, von der der Dichter ausgegangen.

Ich schließe mit einem Wort von Plüß (a. a. O., S. 62): „Nur wer nie etwas Unaussprechliches zu sagen hätte, würde niemals ein Gleichnis nötig haben."

Digitized by Google

Schlußwort.

Meine Untersuchungen haben mich weit in die Einzelheiten der epischen Darstellungsweise hineingeführt. Aber ich wünschte, daß darüber nicht der Grundgedanke verloren ginge, der für mich bei aller Spezialuntersuchung immer der leitende war: Was ist das Wesen der epischen Form im Gegensatz zur dramatischen?

Hoffentlich hat man mir dabei nicht die Absicht untergeschoben, als hätte ich ein Rezeptbuch für den erzählenden Dichter schreiben wollen. Man kennt die Geschichte vom Tausendfuß, den einst die Kröte fragte, wie er es nur möglich mache, seine tausend Füße immer in der richtigen Reihenfolge zu brauchen, und der dann, als er anfing, sich das Problem zu überlegen, nicht mehr vom Flecke kam und elendiglich verhungern mußte. Ein solcher Tausendfuß ist der Dichter. Seine tausend Möglichkeiten stehen ihm unbewußt zu Gebote, er wendet die eine an, nicht weil er sie gegen eine andere abgewogen und besser befunden hat, sondern weil für ihn nur diese eine im Moment vorhanden ist. In dem Augenblick, wo er überlegt, wird er sich häufig gelähmt fühlen.

Der Künstler hat also den Ästhetiker in keiner Weise nötig; er ist souverän. Wenn ich hundert Möglichkeiten der Darstellung erwogen habe, — vielleicht tritt schon morgen ein neuer Genius auf, der mir die hundert und erste offenbart.

Digitized by Google

Aber wie in aller Welt kommen wir dann trotzdem dazu, Gesetze zu demonstrieren?

Mit demselben Recht, wie der Naturforscher zur Aufstellung von Naturgesetzen kommt. Auch seine Gesetze nimmt sich die schaffende Natur oder der Gott in ihr nicht zum Vorbild, um danach die Welt zu schaffen. Sind sie doch nichts anderes als die Formen, unter denen unser Geist die Welt der Erscheinungen begreift. Der Ästhetiker ist im Verhältnis zum Künstler das, was der Naturforscher im Verhältnis zum Gott-Schöpfer ist, der Erkennende dessen, was jener durch Intuition vollbrachte. Und wie der Naturforscher häufig die Erscheinungen dadurch erfaßt, daß er der Natur Zwecke und Absichten unterlegt, so werden auch wir manchmal nicht umhin können, dasjenige, was im Künstler unbewußt vorgeht, ins Licht des Bewußtseins emporzuheben, ohne damit der Wahrheit zu widersprechen. Weist doch auch den Musiker sein unmittelbares Gefühl dieselben Bahnen, die eine mathematische Erkenntnis der Tonschwingungsverhältnisse vorschreibt, und sucht doch andrerseits auch der Ethiker Normen für das menschliche Handeln aufzustellen und findet sie nur, soweit er nicht von transzendentalen Gesichtspunkten ausgeht, in den durch die Zeiten wandelbaren Gewissensforderungen sittlicher Persönlichkeiten.

Doch bei allem Wechsel und Wandel müssen wir doch eins festhalten: Wohl ist es möglich, daß eine bestimmte Kunstform einmal einer anderen Platz machen wird, — aber dann bleibt sie für unsere Betrachtung trotzdem als eben diese Form bestehen, die ihre immanenten Gesetze verkörpert, und die eine ganz bestimmte Verhaltungsweise des Menschen der Welt gegenüber zum Ausdruck brachte. Was die Verhaltungsweise des

Digitized by Google

epischen Dichters im Gegensatz zu der des dramatischen bedeutet, dies galt es hier darzulegen.

Die Gesetze der Kunst sind keine kategorischen, sondern hypothetische. Wenn der Dichter epische Wirkungen anstrebt, dann muß er sich auch epischer Mittel bedienen; wenn sich seine Kunst von der dramatischen unterscheiden will, dann muß er sich als Erzählenden in seinem Kunstwerk mit darstellen. Und wenn, wie wir sahen, diese Selbstdarstellung sich nicht nur in ihren direkten Formen, wie Zwischenrede oder Metapher und Vergleich ausdrückt, sondern wenn wir sie überall dort spüren, wo die Vorgänge nicht als unmittelbar gegenwärtige gegeben werden, dann sind wir wohl berechtigt, in dieser Selbstdarstellung des Erzählers das wesentlichste Gesetz aller echt epischen Darstellungsweise zu erkennen, und Forderungen unberechtigt zu nennen, die gerade diese, der epischen Kunst eigentümlichen Merkmale als Unbefugtheiten brandmarken möchten.

Digitized by Google

Inhaltsangabe.

	Seite
Vorwort	VII
Einleitung	1
I. Teil. Der Blickpunkt des Erzählers	33
I. Das Medium der Erzählung	34
II. Das Erfassen des psychischen Geschehens	68
III. Die Erweckung der Wirklichkeitsillusion	79
IV. Die formale Bedeutung der historischen Erzählung	92
II. Teil. Die epische Darstellung im Einzelnen	97
I. Die Komposition	99
A. Anordnung des Stoffes	99
a) Haupthandlung	102
1. Das Nebeneinander	102
2. Das Nacheinander	107
b) Die Nebenhandlung	111
1. Mitteilung der Vorgeschichte	111
2. Hinweis auf Künftiges	119
B. Das retardierende Moment	123
C. Die Behandlung der Situation	125
II. Die Einführung der Personen	133
III. Personalien	140
IV. Charakteristik	145
V. Direkte und indirekte Rede	157
VI. Schilderung des Sichtbaren	171
a) Landschaft und Milieu	175
b) Das Äußere der Gestalten	189
VII. Die Zwischenrede des Erzählers	204
VIII. Metaphern und Gleichnisse	222
Schlußwort	243

Digitized by Google